"تَجَلِّيَاتُ التَّنَاصِّ بَيْنَ نُونِيَّتَيْ
أُمَيَّةَ بْنِ أَبِي الصَّلْتِ وَمُعَلَّقَةِ عَمْرِو بْنِ كُلْثُوم"

إعداد

د/ رمزي السيد سيد أحمد حجازي

أستاذ الأدب والنقد المساعد في كلية الآداب
جامعة الجوف بالمملكة العربية السعودية
أستاذ الأدب والنقد المساعد في كلية اللغة العربية
بإيتاي البارود جامعة الأزهر الشريف

"تَجَلِّيَاتُ التَّنَاصِّ بَيْنَ نُونِيَّتَيْ أُمَيَّةَ بْنِ أَبِي الصَّلْتِ وَمُعَلَّقَةِ عَمْرِو بْنِ كُلْثُوم"

رمزي السيد سيد أحمد حجازي
قسم الأدب والنقد، في كلية الآداب، جامعة الجوف بالمملكة العربية السعودية
قسم الأدب والنقد في كلية اللغة العربية بإيتاي البارود ، جامعة الأزهر الشريف
البريد الالكتروني: Ramzyhegazy.2034@azhar.edu.eg

الملخص العربي:

"تَجَلِّيَاتُ التَّنَاصِّ بَيْنَ نُونِيَّتَيْ أُمَيَّةَ بْنِ أَبِي الصَّلْتِ وَمُعَلَّقَةِ عَمْرِو بْنِ كُلْثُوم: دِرَاسَةٌ تَحْلِيلِيَّة"

يعالج هذا البحث: "تَجَلِّيَاتُ التَّنَاصِّ بَيْنَ نُونِيَّتَيْ أُمَيَّةَ بْنِ أَبِي الصَّلْتِ وَمُعَلَّقَةِ عَمْرِو بْنِ كُلْثُوم: دراسة تحليلية" قضية مهمة من قضايا التراث الشعري القديم، حيث يميط اللثام عن جوانب التفاعل بين النصوص، ومواطن التلاقي والتجاذب بينها، ويبين الأثر الواضح للنص الشعري فيما أعقبه من نصوص؛ حيث يضع يد القارئ على قضية ذات بعد فني جلي في تحليل النصوص الشعرية، وهي قضية التناص التي تَعني تقاطعَ النصوص وتداخلَها، وتأثر بعضها ببعض.

وقد اختارت هذه الدراسة نونيتي "أمية بن أبي الصلت" ومعلقة "عمرو بن كلثوم" في معالجة هذه القضية؛ لما للمعلقة من أثر ملموس في نونيتي "أمية" لم يقتصر على جانب واحد من جوانب الإبداع الشعري، بل تعدى إلى كافة العناصر الإبداعية في النونيتين، على المستوى الموضوعي والمستوى الفني؛ حيث تأثرت النونيتان بالمعلقة في المعاني الغزلية، وفي المعاني الحماسية والبطولية، وفي معاني الفخر بالآباء والأجداد، كما تأثرتا بها في الألفاظ والأساليب والتصوير الفني، والإيقاع الصوتي وزنا وقافية وطريقة نظم.

وقد حاول البحث أن يستجلي آثار ذلك، وأن يدفع عن "أمية" تُهَمَةَ السرقة بما حققه من محاولات التميز والتفرد في طرائق التعبير عن معانيه حينا، وأن يبين اقتفاءه الأثرَ واستسهالَه، مما يدل على أنه كان محتذيا مقلدا حينا آخر، وما نسب إليه من أبيات أو أضيف إلى إحدى نونيتيه، وهو من كلام "عمرو بن كلثوم" في المعلقة؛ مما يؤكد وقوع الانتحال في نونيتيه.

الكلمات المفتاحية: عمرو بن كلثوم، أمية بن أبي الصلت، التناص، التناص المعنوي، التناص الشكلي.

The manifestation of Interrelation between Nooniatain betweem Omaiah bin Abi Al Salt and the Moalaka of Amr ben Kolthom"

Ramzi Sayed Sayed Ahmed Hegazy
Department of Literature and Criticism, Faculty of Arts, Al-Jawf University, Kingdom of Saudi Arabia
Department of Literature and Criticism, Faculty of Arabic Language, Etay El-Barood, Al-Azhar Al-Sharif University, Arab Republic of Egypt
Email: Ramzyhegazy.2034@azhar.edu.eg

Abstract:
This research addresses: "The manifestation of Interrelation between Nooniatain betweem Omaiah bin Abi Al Salt and the Moalaka of Amr ben Kolthom" as it is an important issue of ancient poetry heritage, distinguishing from the interactions between texts, the convergence of poetry and polarization; It puts the reader's hand on an issue with a clear technical dimension in the analysis of poetic texts, namely, the intersection and interrelation of texts, and getting influenced with each other. This study has selected Nuneti "Amia Ben Abi Al-Salat" and Al Moalaka of "Amr Ben Kolthom" in addressing this issue; The remarkable impact of Al Moalaka on "Omayah" has not been limited to one aspect of poetry creation, but has encroached upon all the creative elements of heroic meanings, and in the proudness of parents and grandparents, as well as in the words, methods, artistic photography, acoustic rhythm, weight, rhythm and systems.
The research has attempted to show the effects of this, to argue for "Omayah", accusing the theft in some attempts to discriminate and to be unique in the ways it expresses its meaning in our time, and to show the tracing and follow of the trace, indicating that it was an imitator of another time, and that it was attributed to verses or added to one of his Nunetti, from the words of "Amr bin Kolthom" in Al Moalaka. This confirms the occurrence of plagiarism in Nuneté.

Keywords: Amr Ben Kolthom, Omiyah Ben Abi Al-Salat, Interrelation, Moral Interrelation, Formal Interrelation.

مقدمة

الحمدُ للَه الذي لا يُستفتَحُ بأفضلَ من اسمه كلام، والصلاةُ والسلامُ على خاتَمِ الرسلِ الكرامِ، سيد الخلق وخير الأنامِ، وعلى آله وصحبِه ذوي الفضلِ الذي لا يرام.

وبعد:

فإنَّ دراسةَ الشعرِ الجاهليِّ تُعدُّ من أهمِّ الدراساتِ التي تجعلُ الباحثَ يُطلُّ على الآفاقِ البعيدةِ، والوُديانِ الممتدَّةِ، والبِطاحِ الواسعةِ من شعرِ العربِ وفصاحتهم وبلاغتهم، وينهلُ من معينِه العذْبِ، وموارِده الصافيةِ، ومشاربِه الرائقةِ؛ فالعصرُ الجاهليُّ هو أولُ عصورِ العربيةِ المتفردُ بصفاءِ اللغةِ وبهائِها، المتميزُ بسلامةِ الألسنةِ ونقائِها، وهو الجذورُ الراسخةُ القويةُ لفروعٍ باسقةٍ من الأدبِ العربيِّ في عصورِه التاليةِ.

وإن دراسةَ التناصِّ وتطبيقَه على شعر هذا العصر لا تكلفَ فيه ولا تَقَحُّم؛ فمن المعلوم أن الكلام من الكلام، وأن الشعر ليس وحيا من الجن أو ضربا من الأوهام، بل هو لغة واقعية حية استقاها الشعراء من ديوان شعري حافل سُبقوا إليه، ومن بيئتهم التي رفدتهم بكثير من المعاني، وزودتهم بكثير من القضايا، فأعادوا إنتاجها، وسكبوا عليها من رُوحهم وواقعهم وبيئتهم ما بث فيها الحياة، وأكسبها جِدة وطرافة، ولأجل ذلك عملت دراسة التناص في الشعر الجاهلي على فهم كيفية تفاعل النصوص الشعرية بعضها مع بعض، وكيفية تأثيرها على تطور الشعر العربي، وفهم العلاقات بين النصوص وكثير من القضايا التي تساعد على الموازنة بينها، وبيان ما تكتنز به من مظاهر القوة والجمال، وملامح التفرد والابتكار.

وقد رأيت أن هذا الموضوع "تَجَلِّيَاتُ التَّنَاصِّ بَيْنَ نُونِيَّتَيْ أُمَيَّةَ بْنِ أَبِي الصَّلْتِ وَمُعَلَّقَةِ عَمْرِو بْنِ كُلْثُوم دِرَاسَةٌ تَحْلِيلِيَّة" بحاجة إلى دراسة تكشف جوانبَه، وتحدد قسماتِه ومعالمه، بإلقاء الضوء على مواطن التفاعل،

والتعالق بين النص الشعري في نونيتي "أمية بن أبي الصلت" ومعلقة "عمرو بن كلثوم" النونية المشهورة.

وقد دعاني إلى اختيار هذا الموضوع ما لمستُه من تأثر "أُمَيَّةَ بْنِ أَبِي الصَّلْتِ" في نونيتيه بمعلقة "عَمْرِو بْنِ كُلْثُوم"، وكان أولُ ما لفت نظري في هذا التأثر وحدةَ الوزن والقافية والموضوع الشعري؛ فأردت أن أستجليَ مواطن هذا التأثر من خلال دراسة التناص بنوعيه: المعنوي والشكلي.

وتكمن إشكالية هذه الدراسة في أمرين مهمين:

الأول: ما حدودُ التناصِّ الشعريِّ بين الشعراء؟، وإلى أي مدى كانوا يتفاعلون مع نصوص غيرهم من الشعراء؟

الثاني: ما مظاهرُ التناص في نونيَّتي "أمية بن أبي الصلت" مع المعلقة؟ وتجلياته التي يشير بعضها إلى التفاعل غير المقصود، ويقضي بعضها الآخر على بعض الأبيات بأنها من مكرور القول ومعاد الكلام؟ مما ينبئ عن قصد الشاعر ووعيه بالتفاعل مع النص السابق.

وانطلاقا من هذا فإن أهمية هذا الموضوع وما يشاكله تكمن في أنها تعرض للنص الشعري بالدراسة والتحليل، وتجعل الباحث يقف مع نصين متقابلين بالموازنة التي ينطلق من خلالها في بيان مدى تفاعل النص المتأخر بسابقه، وصلته به على مستويات أدبية وجمالية مختلفة، إذ لا وجود لنص مغلق منقطع عن النصوص الأخرى، كما أن تبوء "أمية بن أبي الصلت" مكانة خاصة بين شعراء العصر الجاهلي، وما أثير حول شعره الديني من شكوك قد أكسب هذا الموضوع أهمية كبيرة، إضافة إلى ما تتمتع به معلقة "عمرو بن كلثوم" وصاحبُها من مكانة تاريخية وأدبية خالدة.

وقد اقتضت طبيعةُ الموضوع أن يكون مكونا من مقدمة وثلاثة مباحث، يقع تحت كلٍّ منها ثلاثةُ محاور، على النحو الآتي:

أما المقدمة فقد ذكرت فيها أهمية دراسة الشعر الجاهلي، وأهميةَ دراسةِ التناص، ودراسة شعر "أميةَ بنِ أبي الصلت" بصفة خاصة، وإشكالياتِ الدراسة، وخطتَها، والدراساتِ السابقة فيها، ومنهجَها.

وأما المبحث الأول فقد تحدثتُ في المحور الأول منه عن "عمرو بن كلثوم" معرفا به وبمعلقته، وتناولت في المحور الثاني التعريف بأميةَ بنِ أبي الصلت وثقافته وشاعريته، وبواعث شاعريته، كما تحدثت عن نونيتيه المعنيتين بالدراسة، وفي المحور الثالث وضحت مفهوم التناص وجذوره في التراث العربي.

وأما **المبحث الثاني** فقد خصصته لدراسة التناص المعنوي بين النونيتين والمعلقة، وفيه ثلاثة محاور:

المحور الأول: التناص في المعاني الغزلية.

المحور الثاني: التناص في المعاني الحماسية والبطولية.

المحور الثالث: التناص في معاني الفخر بالآباء والأجداد.

وأما **المبحث الثالث** فقد جعلته لدراسة التناص الشكلي بين النونيتين والمعلقة، وفيه ثلاثة محاور:

المحور الأول: التناص اللفظي.

المحور الثاني: التناص الأسلوبي.

المحور الثالث: التناص الصوتي.

وتجدر الإشارة إلى أن هناك دراساتٍ كثيرةً تسبق هذه الدراسةَ في موضوع التناص، ولا يمكن إحاطتُها أو حصرُها، بل يمكن ذكرُ بعضِها على سبيل المثال؛ فما لا يدرك كله لا يترك جله، ومن هذه الدراسات:

- التناص في شعر السبعينات: دراسة تمثيلية، فاطمة قنديل، سلسلة (كتابات نقدية)، ط/ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٨م. (مكتبة الأسرة).
- النَّصُّ الغائب: تجلّيات التّناصّ في الشعر العربي، محمد عزام، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠١م.
- التناص: مقاربة نظرية شارحة، عالم الفكر، مصطفى بيومي عبد السلام، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، مج٤٠، ع١- ٢٠١١م.
- التناص: المفهوم والجذور، محمد مسعد سعيد العوادي، جامعة عدن – نيابة الدراسات العليا والبحث العلمي، ع٣٢ – ٢٠١٤م.
- التناص: المرجعيات والتجليات، محمد عدناني، مجلة البلاغة والنقد الأدبي، ع٦- ٢٠١٦م.
- استراتيجية التناص، المختار حسني، علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي بجدة، مج١٢-ج٤٦- ٢٠٠٢م.
- التناص الديني في ديوان محمود درويش "ورد أقل"، د. خضير علي محمد بشارات، مجلة كلية اللغة العربية بإيتاي البارود، العدد السابع والثلاثون، الإصدار الثالث أغسطس ١٤٤٥-٢٠٢٤م.

كما تجدر الإشارة إلى دراسة الدكتور/ محمد عبد المنعم خفاجي، التي كان عنوانها: "موزانة أدبية بين قصيدتين من عيون الشعر الجاهلي"، في مجلة الرسالة، العدد ٨٦٥، بتاريخ ١٩٥٠/١/٣٠م، وهي مقالة قصيرة تقع في أقلَّ من أربع صفحات، أشارت إلى خطوط تشابه عريضة بين المجمهرة والمعلقة في عجالة سريعة.

وأما المنهجُ الذي انتهجَتْه هذه الدراسةُ فهو المنهجُ الفنيُّ التحليليُّ الذي يرصد ما في باطن النص من نصوص أخرى، وما اكتنفه من معانٍ

وألفاظٍ وأساليبَ وموسيقى، وما يجري بينه وبين النص الآخر من حوار صامت وتفاعل وتعالق، مع الاستفادة من المناهج النقدية الأخرى.

وبعد، فإن أصابتْ هذه الدراسةُ هدفَها، وبلغت غايتَها، وحققت المطلوبَ منها، فإني أحمَد الله- تعالى- على توفيقه وامتنانه، وإن لم يكن ذلك على التمام فلعلها كانت قريبة مما نَشَدَتْه وصَبَتْ إليه، وتَغيَّتْهُ وحَرَصت عليه، فالحمد لله دائما وأبدا.

المبحث الأول: تعريفات ومفاهيم:

المحور الأول: التعريف بعمرو بن كلثوم، ومعلقته:

أولا: التعريف بعمرو بن كلثوم:

عمرو بن كلثوم بن مالك بن عتّاب، من بني تغلب، أبو الأسود: شاعر جاهلي، من الطبقة الأولى، ولد في شمالي جزيرة العرب في بلاد ربيعة، وتجوّل فيها وفي الشام والعراق ونجد، وكان من أعز الناس نفسا، وهو من الفتاك الشجعان، ساد قومه (تغلب) وهو فتى، وعُمِّر طويلا.

وهو الّذي قَتل الملكَ عمرو بنَ هند، وأشهر شعره معلقته التي مطلعها: "ألا هبّي بصحنك فاصبَحينا " يقال: إنها كانت في نحو ألف بيت، وإنما بقي منها ما حفظه الرواة، وفيها من الفخر والحماسة العجب، ومات في الجزيرة الفراتية سنة أربعين قبل الهجرة الموافقة لسنة خمسمائة وأربع وثمانين من الميلاد (٥٨٤م)[١].

قال الذين قدموا "عمرو بن كلثوم": هو من قدماء الشعراء، وأعزهم نفساً، وأكثرهم امتناعاً، وأجودهم واحدة، قال عيسى بن عمر: لله در عمرو بن كلثوم أي حِلس[٢] شعر، ووعاء علم، لو أنه رغب فيما رغب فيه أصحابه من الشعراء، وإن واحدته لأجود سبعهم.

وذكر أبو عمرو بن العلاء: أن "عمرو بن كلثوم" لم يقل غير واحدته، ولولا أنه افتخر في واحدته وذكر مآثر قومه ما قالها[٣]

---

(١) ينظر: معجم الشعراء للمرزباني: ٢٠٢، تحقيق الأستاذ الدكتور ف. كرنكو، مكتبة القدسي، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، الطبعة الثانية ١٤٠٢هـ- ١٩٨٢م، وشرح المعلقات السبع للزوزني: ٢٠٣، وخزانة الأدب: ١٨٤/٣، وجمهرة شعراء العرب: ٨٦، والأعلام للزركلي: ٨٤/٥.

(٢) الحِلْس الملازم للشيء لا يبرحه. لسان العرب (حلس).

(٣) جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، أبو زيد القرشي: ٨٦، تحقيق/ علي =

ثانيا: معلقة عمرو بن كلثوم:

معلقة "عمرو بن كلثوم" قصيدة عالية النغم، ذات صوت مجلجل، يغلب عليها الحماسة والفخر؛ لأنها في مقام التحدي وإظهار البطولة، يقول عنها الزوزني: "معلقة عمرو بن كلثوم أشهرُ شعرِه وأشعرُه، وهي حماسية فخرية، وما وصل إلينا منها هو جزء يسير منها، وقد قام عمرو بها خطيبًا في سوق عكاظ، وقام بها في موسم مكة، وبنو تغلب تُعظمها جدًّا، ويرويها صغارهم وكبارهم، والخَطب الذي دعا إلى نظمها ليس واحدًا على ما يتراءى لمن يتتبع أبياتَ القصيدة، ويُفهم ذلك من اختلاف الرواة في سبب نظمها؛ ففي كتاب الأغاني يصرح أنه قالها على أثر ما جرى لأمه عند عمرو بن هند، وفي كتاب "خزانة الأدب" أنه أنشدها بحضرة الملك عمرو بن هند، فلعله نظمها في الواقعتين"[(١)].

وعدد أبياتها في شرح الزوزني ثلاثة ومائة بيت[(٢)]، وفي "جمهرة أشعار العرب" مائة وتسعةَ عشر بيتا[(٣)]، وكذا في ديوانه [(٤)]، وهي كصاحبها من الشهرة بمكان، ولعلها كانت السبب الرئيس في شهرته، ومطلعها: [(٥)]

أَلاَ هُبِّي بِصَحْنِكِ فَاصْبَحِيْنَا وَلاَ تُبْقِي خُمُوْرَ الأَنْدَرِيْنَا

=

محمد البجاوي، نهضة مصر ١٩٨١م، وديوان أمية، تحقيق د. سجيع جميل الجبيلي: ١٣٧.

(١) شرح المعلقات السبع، الزَّوْزَني: ٢٠٤.

(٢) شرح المعلقات السبع، الزَّوْزَني: ٢١٥، دار احياء التراث العربي، الطبعة الأولى ١٤٢٣هـ- ٢٠٠٢م.

(٣) جمهرة أشعار العرب: ٢٧٢.

(٤) ديوان عمرو بن كلثوم: ٦٤، تحقيق د. إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي- بيروت، الطبعة الثانية ١٤١٦هـ- ١٩٩٦م.

(٥) ديوان عمرو بن كلثوم: ٦٤.

ومن النقاد من يبالغ في الثناء عليها حتى قال: "لو وضعت أشعار العرب في كفة وقصيدة عمرو بن كلثوم في كفة لمالت بأكثرها"(١).

وليس من شك في أنها قصيدة شعرية نادرة، تستحق الثناء والذكر، يقول عنها الدكتور/ محمد عبد المنعم خفاجي: " تمتاز بأنها الأصل الذي نسج على منواله أمية؛ كما تمتاز بتنوع أغراضها، وبطولها، وأنها ملحمة تاريخية نادرة"(٢)، ولهذا السبب اهتم بها العرب في الجاهلية ضمن مجموعة من القصائد التي عرفت بالمعلقات، حتى قيل- على أغلب الآراء- إنهم علقوها على أستار الكعبة المشرفة لعلو شأنها وارتفاع شأوها، واهتم بها المؤرخون والنقاد والباحثون حتى تاريخنا هذا عرضا ونقدا ودراسة، يقول ابن رشيق: " وكانت المعلقات تسمى المذهبات، وذلك لأنها اختيرت من سائر الشعر فكتبت في القباطي بماء الذهب وعلقت على الكعبة؛ فلذلك يقال: مذهبة فلان، إذا كانت أجودَ شعره، ذكر ذلك غير واحد من العلماء، وقيل: بل كان الملك إذا استجيدت قصيدة الشاعر يقول: علِّقوا لنا هذه، لتكون في خزانته"(٣).

(١) ينسب هذا القول إلى عيسى بن عمر. ينظر: جمهرة أشعار العرب: ٨٧.

(٢) موزانة أدبية بين قصيدتين من عيون الشعر الجاهلي، د. محمد عبد المنعم خفاجي، مجلة الرسالة: ١٣٣، العدد ٨٦٥، ١٩٥٠/١/٣٠م.

(٣) العمدة في محاسن الشعر وآدابه لابن رشيق: ٩٦/١، تحقيق/ محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، الطبعة الخامسة ١٤٠١هـ - ١٩٨١م، وينظر في ذلك أيضا: شرح المعلقات السبع للزوزني: ٩، وخزانة الأدب ولب لباب لسان العرب للبغدادي: ١٢٦/١، عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، الطبعة الرابعة ١٤١٨ هـ - ١٩٩٧م.

المحور الثاني: التعريف بأمية بن أبي الصلت، ونونيَّتَيْه:

أولا: التعريف بأمية بن أبي الصلت:

هو أمية بن عبد الله أبي الصلت ابن أبي ربيعة بن عوف بن عقدة بن غيرةَ الثقفي، توفي أميةُ سنةَ خمسٍ من الهجرة (٦٢٦م)، وقيل سنة اثنتين من الهجرة[١]، وكان يكنى نفسَه أبا القاسم، وأبا عثمان، وقيل أبو الحكم، وهو شاعر جاهلي حكيم، من أهل الطائف، قدم دمشق قبل الإسلام، وكان مطِّلعا على الكتب القديمة، يلبَس المسوح تعبدا[٢]، وقد ولد أمية في أواسط القرن السادس الميلادي، ونشأ بالطائف ، وهي مصيف أهل مكة ومتنزههم ، وروضة خصبة وسط الصحراء القاحلة ، وأطيب البلاد العربية هواء وأجملها مناخا..[٣].

وأمه هي رقية بنت عبد شمس بن عبد مناف، أما زوجه فهي أم حبيب بنت أبي العاص، وعدد أولاده أربعة: القاسم ووهب وعمرو وربيعة. وربما كان له ولدان آخران هما عثمان والحكم، إذ تدل على ذلك كنيته بهما، وله أخت يقال لها: الفارعة، وهي التي روت أخبار "أمية" للرسول ﷺ وأنشدته من شعره، وقد عُرفت أسرة أمية بن أبي الصلت بالشعر، فأبوه شاعر، وولداه القاسم وربيعة شاعران إلى جوار أميةَ نفسِه[٤].

---

(١) ينظر: أشعار الشعراء الستة الجاهليين اختيارات من الشعر الجاهلي، الأعلم الشنتمري: ١٩٢/٢، شرح د. محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة لسان العرب، الطبعة الثالثة ١٣٨٢هـ- ١٩٦٣م.

(٢) ينظر: الشعر والشعراء لابن قتيبة: ٤٥٠/١، دار الحديث، القاهرة ١٤٢٣هـ، والأعلام للزركلي: ٢٣/٢، دار العلم للملايين، الطبعة الخامسة عشر ٢٠٠٢م.

(٣) ينظر: أشعار الشعراء الستة الجاهليين: ١٩٢/٢.

(٤) ينظر: الشعر والشعراء لابن قتيبة: ٤٥٠/١، وينظر أيضا: الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني: ٣٤٢/٤، دار إحياء التراث العربي – بيروت، الطبعة الأولى ١٤١٥هـ، =

قرأ أميةُ الكتب المتقدمّة من كتب الله- عز وجل، ورغب عن عبادة الأوثان، وكان يخبر بأنّ نبيّا يبعث قد أظلّ زمانه، ويؤمّل أن يكون هو ذلك النبي، فلمّا بلغه خروج رسول الله ﷺ وقصّته كفر حسدا له، ولما أُنشد رسولُ الله ﷺ شعرَه قال: "آمن لسانه وكفر قلبه"(١)، قَالَ الْأَصْمَعِي ذهب أُميَّة فِي شعره بعامة ذكر الْآخِرَة وعنترة بعامة ذكر الْحَرْب وَقد صدقه النَّبِي فِي بعض شعره وَفِي صَحِيح مُسلم عَن الرشيد بن سُوَيْد قَالَ ردفت رَسُولَ الله فَقَالَ: هَل مَعَك من شعر أُميَّة بن أبي الصَّلْت شَيْء؟ قلت: نعم، قَالَ: هيه، فَأَنْشَدته بَيْتا، فَقَالَ: هيه، ثمَّ أنشدته بَيْتا، فَقَالَ: هيه، حَتَّى أنشدته مائَة بَيت، فَقَالَ: "كاد ليُسلم"، وَفِي رِوَايَة: "ليسلم فِي شعره"، وَفِي رِوَايَة "آمن شعره وَكفر قلبه"(٢).

ثقافته وشاعريته:

يعد "أمية بن أبي الصلت" من طبقة الشعراء المثقفين؛ لأنه كان قد نظر في الكتب وقرأها، ولبس المسوح تعبّدا، وكان ممن ذكر إبراهيم

=

وسمط اللآلي في شرح أمالي القالي، أبو عبيد البكري الأندلسي: ٣٦٢/١، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان ١٩٣٦م، وتهذيب الأسماء واللغات، الإمام النووي: ١٣٦/١، دار الفكر- بيروت ١٩٩٦م.

(١) ينظر: الشعر والشعراء لابن قتيبة: ٤٥٠/١، وينظر أيضا: الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني: ٣٤٢/٤، وسمط اللآلي في شرح أمالي القالي، أبو عبيد البكري الأندلسي: ٣٦٢/١، وتهذيب الأسماء واللغات، الإمام النووي: ١٣٦/١.

(٢) خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، البغدادي: ٢٤٧/١، تحقيق/ عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، الطبعة الرابعة ١٤١٨هـ – ١٩٩٧م، وصحيح مسلم: ٤/ ١٧٦٧، حديث رقم (٢٢٥٥) تحقيق/ محمد فؤاد عبد الباقي، دار إحياء التراث العربي – بيروت ١٩٥٤م.

وإسماعيل والحنيفيّة، وحرّم الخمر وشكّ في الأوثان، وكان محقّقا، والتمس الدّين وطمع في النبوّة؛ لأنه قرأ في الكتب أنّ نبيّا يبعث من العرب، فكان يرجو أن يكونه[١]، يقول عنه الجاحظ في كتاب "الحيوان": "...كان داهية من دواهي ثقيف، وثقيف من دهاة العرب، وقد بلغ من اقتداره في نفسه أنّه قد كان همّ بادّعاء النّبوة، وهو يعلم كيف الخصال التي يكون الرجل بها نبيّا أو متنبّيا إذا اجتمعت له، نعم، وحتّى ترشّح لذلك بطلب الرّوايات، ودرس الكتب، وقد بان عند العرب علّامة، ومعروفا بالجولان في البلاد، راوية"[٢].

وأمية عند العلماء والنقاد واحد من أشعر الشعراء العرب؛ ففي الأغاني: قال أبو عبيدة: اتفقت العرب على أن أشعر أهل المدن أهل يثرب ثم عبد القيس ثم ثقيف وأن أشعر ثقيف أمية بن أبي الصلت، وقال الكميت: أمية أشعر الناس[٣]، ويقول الدكتور "شوقي ضيف" في كتابه "تاريخ الأدب العربي": "وربما كان أهم شاعر جاهلي وثني ظهر عنده واضحاً التأثرُ بأهل الكتاب أمية بن أبي الصلت الثقفي، وهو من الطائف ويقال إنه اتصل بالأحبار وتحنف ولبس المسوح وتنسّك، وكان يزور مكة قبل البعثة، وله مدائح في سيد من سادتها المشهورين هو عبد الله بن جدعان"[٤].

(١) ينظر: الأغاني: ٣٤٤/٤.
(٢) الحيوان للجاحظ: ٤٢٠/٢، دار الكتب العلمية – بيروت، الطبعة الثانية ١٤٢٤هـ.
(٣) الأغاني: ١٢٩/٤.
(٤) تاريخ الأدب العربي: العصر الجاهلي، د. شوقي ضيف: ٣٩٤، دار المعارف، الطبعة الحادية عشرة (د. ت).

أسباب شاعرية "أمية":

هناك أسباب كثيرة كونت شاعرية أمية وأثرت فيها، ومنها:[١]

١ – عصره وبيئته: فقد كان العصر الجاهلي وكانت البيئة العربية عامة والطائف خاصة من بيئات الشعر والأدب والبلاغة والبيان، وجو الطائف وجمالها وكثرة خيراتها ومزارعها واستقرار الحياة فيها، كل ذلك كان له أثره في شاعرية الشاعر ولا ريب.

٢ – وراثته الشعر عن أسرته: فقد كان أمية من أسرة شاعرة، واشتهر أبوه بالشعر، وامتدت تلك المواهب الفنية فتوارثها أبناء أمية.

٣ – ثقافته ورحلاته: فقد ألمَّ "أمية" بثقافات واسعة واختلط بالحياة والناس والعناصر في رحلاته التجارية إلى اليمن والشام، مما كان له أثره في شعره وشاعريته.

٤ – فطرته على حب التدين: فقد دفعه ذلك إلى مخالطة رجال الأديان والتحدث إليهم والتأثر بعظاتهم، مما جعل قلبه رقيق العاطفة والشعور، وهما أساس الأدب والشعر، ومما جعله يلون شعره بهذه الروح الدينية القوية الغلابة.

٥ – اختلاطه بالحياة الأدبية وبالشعراء في الطائف ومكة وسائر بلاد الجزيرة العربية شاباً ورجلاً وكهلاً، مما جعل الشعر أقرب إلى قلبه وروحه من أي شيء سواه، إلى غير ذلك من بواعث الشعر وأسبابه في نفس أمية.

ثانيا: نُونِيّتا أميةَ بنِ أبي الصلت:

لأمية بن أبي الصلت ثلاث قصائد نونية؛ ثنتان منها في الفخر وهما المقصودتان هنا بالدراسة، وأما الثالثة فلا ينصرف عنوان البحث إليها كونَها

(١) ينظر: أشعار الشعراء الستة الجاهليين: ٢/٢٠١.

من الشعر الديني الذي لا يتناسب مع غرض معلقة "عمرو بن كلثوم"، كما أنها ليست على بحرها، بل هي على بحر البسيط، والمعلقة على بحر الوافر، ومن ثم لا يسوغ دخولها في موازنة مع المعلقة، وهي التي حين سمعها النبي ﷺ قال عن أمية: "كاد ليُسلم"(١)، ومطلعها: (٢)

الحمدُ للهِ مُمْسانا ومُصْبَحَنا بالخير صَبَّحَنا ربِّي ومَسَّانا

وما عدا هذه النونيات الثلاث مما هو على حرف النون ليس سوى أبيات شعرية قليلة، لا يمثل إلا نتفا شعرية ومقطعات لا تتجاوز ثلاثة أبيات، ولا يتعدى مجموعها عشرة أبيات.

أما القصيدتان النونيتان اللتان يبدو فيهما تأثره بـ "عمرو بن كلثوم" في معلقته؛ فالأولى مطلعها:(٣)

عَرَفْتُ الدارَ قَد أَقوَت سِنينا لِزَينَبَ إِذ تَحِلُّ بِها قَطينا

وقد عدها "أبو زيد القرشي" من القصائد المجمهرات(٤)، ويقصد بهذا المصطلح القصائد التي تقع في الطبقة الثانية بعد طبقة المعلقات، وهي سبع قصائد، أصحابها هم: عنترة بن شداد، وعَبِيد بن الأبرص، وعَدِيُّ بن زيد، وبِشر بن أبي خازم، وأمية بن أبي الصلت، وخِداشُ بن زُهَيْر، والنَّمِر بن تَوْلَب، ومعنى مجمهرات: محكمات السبك متينات النسج، كما تدل مادة

(١) الأغاني: أبي الفرج الأصفهاني: ١٣٦/٤.

(٢) ديوان أمية بن أبي الصلت، تحقيق د. سجيع جميل الجبيلي: ١٣٤، دار صادر- بيروت، الطبعة الأولى ١٩٩٨م.

(٣) ديوان أمية بن أبي الصلت: ١٣٧، تحقيق د. سجيع جميل الجبيلي، دار صادر- بيروت، الطبعة الأولى ١٩٩٨م.

(٤) جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، أبو زيد القرشي: ٤٠٧.

الكلمة؛ ففي "لسان العرب": نَاقَةٌ مُجَمْهَرَةٌ: إِذا كَانَتْ مُداخَلَةَ الخَلْقِ كأَنها جُمهور الرَّمْلِ، أي: معظمُه(١)، وتتكون هذه القصيدة من ثلاثة وثلاثين بيتا.

وهذه المجمهرة- على ما يبدو- ليس في نسبتها إلى أميةَ خلاف؛ نظرا لشهرتها وذكرها في عدد من المؤلفات دون تشكيك في نسبتها؛ فقد أوردها "أبو عمرو الشيباني" بعد معلقة "عمرو بن كلثوم" في كتابه: "شرح المعلقات التسع"، وعلق قائلا: "مجمهرة أمية بن أبي الصلت ليوازِن القارئ بينها وبين معلقة عمرو بن كلثوم"(٢)، وأشار إلى الأبيات المتشابهة بينهما، إضافة إلى أبي زيد القرشي في كتابه: جمهرة أشعار العرب كما سبق، وجاءت في ديوان أميةَ الذي جمعه وأشرف على طباعته: بشير يموت(٣)، وفي النسخة الثانية بتحقيق الدكتور عبد الحفيظ السطلي(٤)، وفي النسخة الثالثة بتحقيق الدكتور سجيع جميل الجبيلي(٥)، وتبعهم في ذلك صاحب كتاب "مجاني الأدب"(٦) وغيره.

(١) لسان العرب لابن منظور: مادة (جمهر)، دار صادر – بيروت، الطبعة الثالثة ١٤١٤هـ.

(٢) شرح المعلقات التسع لأبي عمرو الشيباني: ٣٥٠، تحقيق/ عبد المجيد همو، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت- لبنان، الطبعة الأولى ١٤٢٢هـ - ٢٠٠١م.

(٣) ديوان أمية بن أبي الصلت: ٦٦، تحقيق/ بشير يموت، المكتبة الأهلية- بيروت، الطبعة الأولى ١٩٣٤م.

(٤) ديوان أمية بن أبي الصلت: ٥٠٣، تحقيق د/ عبد الحفيظ السطلي، المطبعة التعاونية بدمشق ١٩٧٤.

(٥) ديوان أمية بن أبي الصلت، تحقيق د. سجيع جميل الجبيلي: ١٤٣.

(٦) مجاني الأدب في حدائق العرب، رزق الله شيخو: ٢٨٨/٤، ٢٨٩، مطبعة الآباء اليسوعيين، بيروت
عام النشر: ١٩١٣م.

أما النونية الثانية فهي التي تبدأ بقول أمية:[١]

غَـــدا جِـــيرانُ أَهـلِكَ ظاعِنـــينـــا لِـــــدارٍ غَيـــــرِ ذَلِـــــكَ مُنتَوِينـــــا

فتتكون من سبعة وثلاثين بيتا، وقد أوردها "بشير يموت"[٢] دون تشكيك في نسبتها ودون إشارة إلى مصدرها، مع أنه ناقش قضية الانتحال في شعر أمية في مطلع الديوان، ربما لأن حديثه كان منصبا على الشعر الديني خاصة، شأنه في ذلك شأن أكثر من تعرض لظاهرة الانتحال في شعر أمية بن أبي الصلت؛ إذ كان تشكيكهم منصرفا إلى الشعر الديني فقط، وأما ما عداه فلم يشكك أحد في صحته.

ولكن الدكتور "عبد الحفيظ السطلي" يقول عن هذه القصيدة: "أوردها بور (Power)[٣] عن مخطوطة للجمهرة في المتحف البريطاني رقم ١٦٦٢، المخطوطات الشرقية ٤١٥، وأشار بعد روايتها إلى قول الناسخ: قيل إنها مصنوعة على ابن أبي الصلت، وقيل إنها لعمرو بن كلثوم والله أعلم"(٤)، ويقول عنها الدكتور "سجيع جميل الجبيلي": "انفرد بها "بشير يموت" في ديوانه ص ٦٤-٦٦؛ والراجح عندي أنها ليست له، فهي لا تشبه شعره لا من حيث الأسلوبُ ولا من حيث المضمون، بل تشبه بعض روايات معلقة عمرو بن كلثوم"[٥]، هكذا دون أن يذكر لذلك أسبابا.

والحقيقة أن هذا الكلام غير دقيق؛ لأن القصيدة- كما يتضح لقارئها- أقرب إلى المجمهرة منها إلى المعلقة، ومثلها مثل المجمهرة في أسلوبها وطريقتها ومضمونها، ومن هنا لا يتسنى للباحث الشك فيها دون الشك في المجمهرة؛ فكلتاهما صنوان تخرجان من مشكاة واحدة في

(١) ديوان أمية بن أبي الصلت: ٥١٠، تحقيق د/ عبد الحفيظ السطلي

(٢) ديوان أمية بن أبي الصلت: ٦٤، تحقيق/ بشير يموت.

(٣) توماس باور: مستشرق ألماني.

(٤) ديوان أمية بن أبي الصلت: ٥١٠، تحقيق د/ عبد الحفيظ السطلي.

(٥) ديوان أمية بن أبي الصلت: ١٤٣، تحقيق د. سجيع جميل الجبيلي.

المضمون والأسلوب والوزن والقافية، فإذا صحت المجمهرة صحت أيضا هذه القصيدة، ويؤكد ذلك ثلاثة أمور:

الأول: أنها لم تنسب لشاعر غير أمية بن أبي الصلت.

والثاني: أنها ليست من شعره الديني المشكوك فيه بسبب الوضع والانتحال كما رأى ذلك كثير من النقاد(١)، ولعل هذا ما تحاول الدراسة إثباته؛ لأن استكشاف التناص بين الأشعار يسهم بشكل كبير في تبيُّن ما بينها من تلاق، وتجاذب، وتأثير، وتأثر.

والثالث: أن المجمهرة أكثر تناصا من حيث اللفظُ والمعنى مع معلقة عمرو بن كلثوم؛ فهي أقرب الشبه بها من النونية الثانية، فلماذا يُشك في النونية، ولا يشك في المجمهرة؟

وهذه الأبيات الخمسة الأولى من قصيدتي "أمية بن أبي الصلت" (النونيتين) ليعلم أنهما من ماء واحد ومعين واحد، ولا فرق بينهما من حيث الأسلوب يقتضي إثبات إحداهما لأمية ونفي الأخرى؛ فأما المجمهرة فأولها:(٢)

عَرَفتُ الدارَ قَد أَقوَت سِنينا ... لِزَينَبَ إِذ تَحِلُّ بِها قَطينا

وَأَذرَتها جوافِلُ مُعصِفاتٌ ... كَما تُذري المُلَملِمَةُ الطَحينا

وَسافَرَت الرِياحُ بِهِن عُصراً ... بِأَذيالٍ يَرُحنَ وَيَغتَدينا

فَأَبقينَ الطُلولَ مُحنّياتٍ ... ثَلاثاً كَالحَمائِمِ قَد صُلينا

وَآريّاً لِعَهدِ مُربَّتاتٍ ... أَطَلنَ بِها الصُفونَ إِذا افتُلينا

(١) تاريخ الأدب العربي: العصر الجاهلي، د. شوقي ضيف: ٣٩٧، وقصة الأدب في الحجاز، د. عبد الله عبد الجبار، ود. محمد عبد المنعم خفاجي: ٣٦٦، مكتبة الكليات الأزهرية ١٤٠٠هـ- ١٩٨٠م.

(٢) ديوان أمية بن أبي الصلت، تحقيق د. سجيع جميل الجبيلي: ١٣٧.

وأما قرينتها الثانية فمطلعها:(١)

غَـدا جِيـرانُ أَهلِـكَ ظاعِنينـا لِـــدارٍ غَـــيرَ ذَلِـــكَ مُنتـــوَينـــا

وَشاقَكَ لِلحُدوجِ حدوجِ سَلمى وَقَـــد بَكَـــرَ الخَلـــيطُ مُزايِلِيـــا

رَمَيـــتَهُم بِعَينِـــكَ وَالمَطايـــا خَواضِـــعُ فـــي الأَزِقَّـــةِ يَعتَلِينـــا

فَهَيَّجَ مِن فُؤادِكَ طُولَ شَوقٍ فِـــراقُ الجِيـــرةِ المُتَصَـــدِّعينا

أَرى الأَيـامَ قَـد أَحـدَثنَ بَينـا بِسَلمـــى بَغتَـــةً وَنَـوىً شَطَونـــا

إن ما يترجح عندي أنها له، إذ هي أقرب شبها إلى المجمهرة منها إلى المعلقة، وأن المجمهرة أقرب منها إلى المعلقة، وسوف يأتي توضيح هذا التعالق اللفظي والمعنوي بين المجمهرة والمعلقة في ثنايا الحديث عن ألوان التناص المختلفة.

المحور الثالث: مفهوم التناص وجذوره في التراث العربي:

التناصُّ: مصدر للفعل: تناصَّ، على وزن تفاعلَ، ويدل على التداخل والتزاحم، كما يفهم من قول صاحب "لسان العرب": نَصَّصْتُ المتاعَ إذا جَعَلْتُ بَعْضَهُ عَلَى بَعْضٍ، ونصَّ المتاعَ نَصًّا: جعلَ بَعْضُهُ عَلَى بَعْضٍ(٢).

وقد ولد مصطلح التناص (Intertextuality) على يد "جوليا كريستيفا" عام ١٩٦٩م، التي استنبطته من "باختين" في دراسته لدستويفسكي، على الرغم من أن بذوره كانت أقدم من ذلك، إذ ساد في الماضي إحساسٌ عامٌّ بأن دراسة أعظم الأدباء لا يمكن أن تدور في فلكهم وحدهم؛ لأن مثل هذه الدراسة لا تكفي وحدها في تحقيق المعرفة الكاملة، ذلك أن معرفة الخلف ينبغي أن ترتبط بمعرفة السلف، وأكثر المبدعين

(١) ديوان أمية بن أبي الصلت، تحقيق د. سجيع جميل الجبيلي: ١٤٣.
(٢) لسان العرب: نصص.

أصالة هو مَن كان في تكوينه رواسب من الأجيال السابقة(١)، بل ينبغي التأكيد على أنه لا يوجد شيء من الفراغ أو العدم، ولا يوجد مبدع إلا إذا كان قد تشبع بإبداع مَن سبقه، وامتلأ وِجدانه من تراثهم، فكان الفيض من الغيض، كما أشار إلى ذلك ابن المقفع في قوله: "شربت من الخطب رِيًّا، ولم أضبط لها رَويًّا، فغاضت ثم فاضت، فلا هي نظامًا، ولا هي غيرها كلامًا"(٢).

وإذا كان من الضروري تعريف التناص تعريفاً موجزاً فيمكن القول إنه: دخول نص حاضر مع نص/ نصوص غائبة في حوار بينها من خلال استدعاء الحاضر للغائب بكيفيات مختلفة في جدلية تعيد نتاج كل منهما في المفاهيم والرؤى، ما يمنح النص حيواتٍ متجددةً ومتباينة تفعل دائرة التلقي بين الباثّ/ المبدع، والقارئ/ المتلقي، وإذا كان التناص فعاليةَ تماهٍ أو تباين بين النصوص، فإن الخطاب الأدبي أداة هذه الفعالية اللغوية في علاقاتها بما هو خارج سياق النص الحاضر في تفاعله مع الغائب وَفق منظومة التناص، فالنص لا يتحقق له مقدرات بقائه وفق مفهوم التلقي- حياة له- إلا إذا كان شركة في تداوليته بين المبدع والمتلقي(٣).

ومعنى التناص بشكل عام هو أن يُضَمِّن المبدعُ نِتاجه قليلاً أو كثيراً من نصوص غيره؛ عبر ما كان يعرف لدى القدماء بالسرقة والتضمين والاقتباس والتلميح والاستشهاد ... إلخ؛ فعلى هذا يكون مفهوم التناص أمراً

(١) ينظر: النَّصُّ الغائب: تجلّيات التّناصّ في الشعر العربي، محمد عزام: ٢٨، ٢٩، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠١م.

(٢) الأدب الصغير، عبد الله بن المقفع: ١٤، تحقيق/ وائلُ بْنُ حَافِظِ بْنِ خَلَفٍ، دار ابن القيم بالإسكندرية (د.ت).

(٣) ينظر: مصطلح التناص، حافظ محمد جمال الدين المغربي، الآطام، النادي الأدبي بالمدينة المنورة، ص ٤١، مج ١١، ع ٣٥، ٢٠٠٩م.

معروفاً لدى كافة الأمم وإن لم يستعملوا هذا المصطلح الجامع لكل تلك المصطلحات(١).

ولا ريب أن اهتمام العرب بالشعر وحفظه وروايته ونقده كان من وراء التفاتهم إلى وجود ظاهرة التناص بين الشعراء، وتأثر بعضهم ببعض، وتكرار المعاني الشعرية، فاستقبحوا المعاني المسروقة، واعتبروا السرقة من العيوب التي تحط من قدر الشاعر، وتنتقص من مكانته الشعرية، ومن ثم اشترطوا أن يُولِّد الشاعرُ معنىً أفضلَ من المعنى الأول، وأن يفوق مَن سبقه في حسن المعنى وطرافته بإلباسه حُلة جديدة، يقول ابن طباطبا "وإِذَا تَنَاوَلَ الشَّاعِرُ المَعَانِيَ الَّتِي سُبِقَ إِليهَا فأَبْرَزَهَا فِي أَحْسَنَ من الكسْوَة الَّتِي عَلَيْهَا لَمْ يُعَبْ، بل وَجَبَ لَهُ فَضْلُ لُطْفِهِ وإِحْسَانِهِ فِيهِ"(٢).

ومما يؤيد فكرة اجترار الشعراء معاني السابقين وطريقتَهم في التعبير، والتفاعل بين الجديد والقديم، وحصول التحاور والتعالق بين النصوص ما ذكره ابن رشيق من كلام علي- ﷺ: "لولا أن الكلام يُعاد لنفد"، وقول عنترة: هل غادر الشعراء من متردَّم(٣)"(٤)؛ فلا شيء يولد من فراغ، بل لا بد أن يتكئ على ما سبقه وينطلق من خلاله ويُبني عليه، وكل هذا قد تنبه إليه

(١) استراتيجية التناص، المختار حسني، علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ص ٣١٥، مج ١٢، ج ٤٦، ٢٠٠٢م.

(٢) عيار الشعر لابن طباطبا العلوي: ١٢٣، عبد العزيز بن ناصر المانع، مكتبة الخانجي- القاهرة (د. ت).

(٣) شرح ديوان عنترة للخطيب التبريزي: ١٤٧، تحقيق/ مجيد طراز، دار الكتاب العربي- بيروت، الطبعة الأولى ١٤١٢هـ- ١٩٩٢م.

(٤) العمدة في محاسن الشعر وآدابه لابن رشيق القيرواني: ٩٢/١، تحقيق/ محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل
الطبعة الخامسة ١٤٠١ هـ- ١٩٨١م.

نقادنا القدامى، فرصدوا العلائق المتداخلة بين النصوص، ولاحظوا المعاني الخفية والمقاصد البعيدة المشتركة بين الشعراء، وتوقفوا عندها بالتحليل والنقد.

وهل كان "ابن رشيق" يقصد شيئا آخر غير ما قُصد بالتناص حين قال: "وهذا باب متسع جداً، لا يقدر أحد من الشعراء أن يدعي السلامة منه، وفيه أشياء غامضة، إلا عن البصير الحاذق بالصناعة، وأُخَرُ فاضحة لا تخفى على الجاهل المغفل"؟[١]، فالأشياء الغامضة إلا عن البصير الحاذق بالصناعة، هي معان تناص فيها الشعراء، وأخذوها عن بعض بقصد أو بغير قصد، وهذا ما عالجه "ابن رشيق" تحت باب: "السرقات وما شاكلها"، ومن ثم فإن مصطلحات: السرقات والاقتباس والتضمين والانتحال والاهتدام والأخذ والتأثير والتأثر وغيرها تعد جذورا نقدية مهمة في تراثنا النقدي العربي تؤكد دراية النقاد العرب بوجود تفاعل بين النصوص الأدبية، وتلاقيها في أجزاءٍ من بنائها، وتشابهها على أقدار متفاوتة فيما بينها، ويضاف إلى هذه المصطلحات مصطلحات أخرى كثيرة، ومنها مصطلح "الحل والعقد" الذي يمكن رصده في كلام ابن طباطبا في "عيار الشعر" إذ يقول: "قِيلَ للعَتَّابي: بِمَاذَا قَدرْتَ على البَلاَغة؟ فَقَالَ: بِحَلِّ مَعْقُودِ الْكَلَام!، فالشِّعرُ رسائِلُ مَعْقودَةٌ، والرَّسَائلُ شِعْرٌ مَحلولٌ، وَإذا فَتَّشْتَ أَشْعَارَ الشُّعَراءِ كُلَّهَا وَجَدْتَهَا مُتَنَاسِبَةً إِمَّا تَنَاسُباً قَرِيباً أَوْ بَعيدا، وتَجِدُها مناسِبَةً لكلامِ الخُطَبَاءِ، وخُطَبِ البُلغَاءِ وفِقَرِ الحكماءِ"[٢]، وهذا الذي ذكره ابن طباطبا يمكن استشفافه من كلام ابن المقفع الذي سبق ذكره.

(١) العمدة: ٢/٢٨٠.

(٢) عيار الشعر لابن طباطبا العلوي: ١٢٧، تحقيق/ عبد العزيز بن ناصر المانع، مكتبة الخانجي- القاهرة (د. ت).

ومع التسليم بوقوع التناص بين الشعراء؛ فقد التفت العلماء إلى ما اخترعه الشاعر من أبكار المعاني، وجعلوها خاصة به لا ينبغي الاقتراب منها؛ لأنها تمت عنده، واستوت على سوقها، كأنهم رأَوْا أن تكرارها أو التناص معها يزري بالشاعر المتأخر لانغلاق بابها، يقول "حازم القرطاجني" عن هذه المعاني التي أفضت بكل ما فيها لقائلها: كل ما ندر من المعاني فلم يوجد له نظير؛ وهذه هي المرتبة العليا في الشعر من جهة استنباط المعاني، مَن بلغها فقد بلغ الغاية القصوى من ذلك، لأن ذلك يدل على نفاذ خاطره، وتوقد فكره حيث استنبط معنى غريبا، واستخرج من مكامن الشعر سرا لطيفا...

ثم يقول: والمعاني التي بهذه الصفة تسمى العقم، لأنها لا تلقح ولا تحصل عنها نتيجة ولا يقتدح منها ما يجري مجراها من المعاني فلذلك تحاماها الشعراء وسلموها لأصحابها، علما منهم أن من تعرض لها مفتضَح(١).

وخلاصة الأمر أن التناص نوع من التأثر الواقع بين النصوص، وأن التوالد والتفاعل بين النصوص أمر غير منكور، ولا خلاف عليه بين النقاد، بل هو أمر ثابت عندهم جعلهم يوازنون بين نص وآخرَ موازناتٍ نقديةً دقيقة تهدِف إلى بيان فروق الجودة بين النصوص مع إعطاء كل من المتقدم والمتأخر حقه من السبق أو الابتكار والتجديد، وهذه الدلالة الجديدة التي تنتج عن تداخل النصوص حقيقة مختفية وراء كل نص، ويعود اكتشافها إلى ذكاء القارئ وسعة ثقافته، وقد يرى أحد القراء مئات النصوص في بطن

(١) منهاج البلغاء، حازم القرطاجنّي: ١٩٤، تحقيق/ محمد الحبيب بن الخوجة، الطبعة الثالثة– بيروت ١٩٨٦م.

نص واحد بينما قد لا يرى شيئا من ذلك قارئ آخر، ربما لأنه لا يملك نفس القدر من الحس الشعري، أو الثقافة الكافية لاستدعاء هذه النصوص.

وتجدر الإشارة إلى أن التناص يدخل في جملة من الأبواب الرئيسة والمهمة من تراثنا الشعري، هي: النقائض الشعرية، والسرقات الشعرية، والمعارضات الشعرية[١]، إضافة إلى ما يسمى بالعَقْد والحَلّ، ومن ثم فإن دراسة التناص بين نونيتي أمية بن أبي الصلت ومعلقة عمرو بن كلثوم ستكون مدخلا مهما لبيان ملامح التشابه والاختلاف بين هذه القصائد الثلاث، وبيان الأصول التي يجب أن تقوم عليها المعارضة الشعرية، باعتبار أن النونيتين تعدان معارضتين للمعلقة يحاول "أمية" فيهما أن يحذو حذو "عمرو بن كلثوم" في المضمون والشكل.

المبحث الثاني: التناص المعنوي بين النونيتين والمعلقة:

التناص المعنوي هو مفهوم أدبي يرتبط بالعلاقات النصية، والتفاعل بين النصوص المختلفة، ويُعبِّر عن تداخل النصوص معنويا، وتشابكها لتشكيل نص جديد يحمل في طياته معانيَ متعددة، وهذا التفاعل يمكن أن يكون مباشرا يُستدل عليه بسهولة، أو خفيا يحتاج إلى دقة نظر، ويشمل الاقتباس، والمحاكاة، والتضمين، وغيرها من الأشكال التي تجعل النصوص تتواصل بعضها مع بعض.

ولعل أول ما يجمع بين نونيتي "أمية بن أبي الصلت" ومعلقة "عمرو بن كلثوم" من حيث المضمونُ هو الإطار العام للمعاني، ذلك الإطار الذي يتألف من الفخر بالآباء والأجداد، والاعتداد بقوة القبيلة الحربية وقدرتها على إلحاق الهزيمة بأعدائها، مما يجعل القصائد الثلاث لا تخرج عن الفخر

(١) النَّصُّ الغائب: تجلّيات التّناصّ في الشعر العربي، محمد عزام: ٨، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠١م.

والحماسة، وإن كان لكل من الشاعرين ما قدم به لهذا الغرض الرئيس، ومن ثم يمكن الوقوف مع المعاني الجزئية التي تناص فيها "أمية" في نونيتيه مع "عمرو" في معلقته.

المحور الأول: التناص في المعاني الغزلية ووصف المرأة:

اعتاد الشعراء الجاهليون ومقلدوهم من بعدهم، ولا سيما في العصور الأدبية الأولى، أن يبدأوا قصائدهم بالوقوف على الأطلال والغزل، وصار هذا تقليدا متبعا يعد أمارة على الشعر المحكم المكتمل البناء والأركان، حتى كانت ثورة أبي نواس في العصر العباسي- بأثر من الشعوبية أو الحضارة- على هذا المطلع الشعري الموروث.

ويأخذ الشاعر في هذا المطلع في الغزل ووصف المرأة ووصف جمالها الحسي أو المعنوي أو كليهما، ووصف رحيلها مع قومها، وبيان أثر هذا الفراق في نفسه، فكانت هذه المعاني بمنزلة التهيئة النفسية للشاعر والمتلقي على حد سواء، حيث يدلف بعدها إلى غرضه الرئيس في قصيدته، وذلك في أكثر أغراض الشعر، وخاصة شعر المديح، وكان هذا المطلع محل تفضيل وتفاوت بين الشعراء؛ ولذلك فضلوا مطلع امرئ القيس على غيره لأسباب ذكرها ابن رشيق في قوله: "وهو عندهم أفضل ابتداءٍ صنعه شاعرٌ؛ لأنه وقف واستوقف وبكى واستبكى وذكر الحبيب والمنزل في مصراع واحد"(١)

ومن الواضح أن معلقة "عمرو بن كلثوم" لم تبدأ بالوقوف على الأطلال، بل بذكر الخمر وأوصافها وأثرها في نفوس شاربيها، وهو ما يتوافق مع فروسية الشاعر وتهتكه وعدم مبالاته بأعدائه، فكان هذا المطلع أقوى في الدلالة على هذه المعاني التي قصدها الشاعر، ومن ثم فإنني

(١) العمدة لابن رشيق: ٢١٨/١.

أضيف هذا التفسير إلى ما رآه الدكتور "محمد خفاجي" من انتشار الخمر في ديار تغلب، حيث يقول: "بدأها عمرو بن كلثوم بوصف الخمر، وهذه المعلقة فريدة في هذه الناحية، فلم تبدأ معلقة أو قصيدة بوصف الخمر في الجاهلية إلا هذه القصيدة، ولعل سر ذلك أن تغلب كانت النصرانية موجودة في بعض ربوعها، وأن الخمر كانت شائعة في هذه الربوع"(١)، ويفسر "علي الجندي" هذا الأمر تفسيرا آخر، حيث يتحدث عن المعلقات فيقول: "كلها تبدأ بالحديث عن الأطلال وموكب الارتحال إلا معلقة عمرو بن كلثوم، فقد استبدل بالأطلال طلب الصبوح، كأنما يريد أن يغيب عن وعيه فلا يرى ارتحال الظعينة ولا يحس ألم الفراق"(٢)

هذا ويثنِّي صاحب المعلقة بالغزل في ستةَ عشرَ بيتا، يضمنها معانيَ كثيرةً يدور معظمُها في إطار الغزل الصريح الذي يصف فيه مواضعَ من جسد المرأة وصفا حسيا دقيقا.

أما "أميةُ" فقد ابتدأ المجمهرة بالوقوف على الأطلال والغزل على عادة الشعراء الجاهليين في عصره، فقال: (٣)

عَرَفتُ الدارَ قَد أَقوَت سِنينا لِزَينَبَ إِذ تَحِلُّ بِها قَطينا

وابتدأ الثانية كذلك بالغزل فقال: (٤)

غَدا جِيرانُ أَهلِكَ ظاعِنينا لِدارٍ غَيرِ ذَلِكَ مُنتَوينا

(١) أشعار الشعراء الستة الجاهليين: ٨٨.

(٢) في تاريخ الأدب الجاهلي، علي الجندي: ٣٣٤، مكتبة دار التراث، طبعة دار التراث الأول ١٤١٢هـ - ١٩٩١م.

(٣) جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، أبو زيد القرشي: ٤٠٧، وديوان أمية، تحقيق د. سجيع جميل الجبيلي: ١٣٧.

(٤) ديوان أمية، تحقيق د. سجيع جميل الجبيلي: ١٤٣.

ومن هنا يبدو تقاطع الشاعرين في موضوع الغزل في القصائد الثلاث؛ حيث يأتي في المعلقة عقب المقدمة الخمرية، ويأتي منذ المطلع الأول عند أمية في نونيتيه، وهو ما يمكن أن يعد مؤشرا على احتفاظ كل نص بخصوصيته رغم ما بينهما من تناص، وفي الوقت ذاته يوضح تأثر أمية بعمرو بن كلثوم في المعاني الغزلية مما يَلفت الانتباه إلى حضور التناص الشعري في مضامينهما الغزلية.

ومن هذه المعاني الغزلية التي يتناص فيها أمية مع صاحب المعلقة الحديث عن رحيل المحبوبة ومفارقتها الديار، فقد جاء في مطلع النونية الثانية[1]:

غَـدا جـيرانُ أَهـلِكَ ظاعِنـينـا لـدارٍ غَيـرِ ذَلِـكَ مُنتَوينـا
وَشَـاقَكَ لِلحُـدوجِ حُـدوجِ سَـلمى وَقَـد بَـكَرَ الخَليـطُ مُزايلينـا
رَمَيـتَهُمُ بِعَينِـكَ وَالمَطايـا خَواضِـعُ فـي الأَزِقَّـةِ يَعتَلينـا

فالشاعر يتحدث عن محبوبته التي ظعنت، فيخبر أن أهلها أصبحوا راحلين إلى دار أخرى، مما جعله ينظر باشتياق إلى الحدوج وهي الهوادج التي فيها الظعائن وسلمى منهن، وخاصة ساعة البكور التي فارق فيها الجمع الديار مرتحلين، وهذا الحديث عن رحيل المرأة وفراقها يقول فيه عمرو بن كلثوم في معلقته:

قِفِـي قَبْلَ التَّفَرُّقِ يَا ظَعِينـا نُخَبِّـرْكِ اليَقِـيْنَ وَتُخْبِرِينَـا
قِفِي نَسْأَلْكِ هَلْ أَحْدَثْتِ صَرْماً لِوَشْـكِ البَـيْنِ أَمْ خُنْتِ الأَمِينَـا

(١) سأعتمد هذا المصطلح (النونية الثانية) إبان الدراسة تمييزا لها عن القصيدة الأولى التي يطلق عليها المجمهرة.

فالشاعر هنا يطلب من محبوبته الوقوف ليخبرها وتخبره، ويسألها عن صرمها حبائله؛ هل كان بسبب البين والفراق؟ أم أنها خانته وهو الأمين الذي لم يخن ما بينه وبينها من عهد وميثاق؟.

والتناص بين الشاعرين في هذه الأبيات ليس في المعاني الجزئية، بل في المعنى العام وهو معنى ذكر الرحيل الذي اعتاد الشعراء الحديثَ عنه، ولكن هذا لا ينفي أن عين أمية كانت على معلقة "عمرو"- كما سيتضح فيما هو آت- مما يؤكد أنه يتناص معه في كثير من معانيه الجزئية التي احتملتها معلقته.

فمما يلاحظ أن الشاعرين يشتركان في ذكر الظعن والرحيل، ولكن الفرق أن أمية أورد ذلك بصيغة الخبر، وكأنما هو أمر محتوم لا بد منه، ففي صيغ الأفعال الماضية: (غدا- شاق- رمى) ما يلمح إلى استسلام الشاعر لهذا القدر المحتم، أما "عمرو" فبدا أكثر صرامة من صاحبه في التعبير الإنشائي بصيغة الأمر (قفي)، وهي وإن كانت تحمل معنى الرجاء والتودد إلا أن فيها ما يوحي بتمرد الشاعر وقوة إرادته، الأمر الذي يتناغم مع الروح السائدة في معلقته كلها، وهي روح الفخر والاستبسال وإظهار القوة والتغني بالبطولة.

ومن هذه المعاني التي تلحق بالحديث عن الفراق: بيان الأثر النفسي لفراق المحبوبة عند الشاعرين؛ فبينهما في هذا المعنى تناص يظهر ما بهما من أثر الفراق، حيث نجد أمية يقول:(١)

فَهَيَّجَ مِن فُؤادِكَ طُولَ شَوقٍ فِراقُ الجِيرةِ المُتَصَدِّعينا
أَرى الأَيامَ قَد أَحدَثنَ بَينا بِسَلمى بَغتَةً وَنَوىً شَطَونا
فإِن تَكُنِ النَوى شَطَّت بِسَلمى وَكُنتُ بِقُربِها وَبِها ضَنينا

(١) ديوان أمية، تحقيق د. سجيع جميل الجبيلي: ١٤٣.

لَقَـد كُنـا نُـرى بِأَلَـذِّ عَـيشٍ وَأَفضَـلِ غِبطَـةٍ مُتَجـاوِرينـا

فقد هيج فراق الأحبة أشواق الشاعر، ورأى أن الأيام تعاديه بما أحدثته بغتة من البين والفرقة البعيدة بينه وبين سلمى، وقد كانوا يعيشون ألذ عيش وأفضل غبطة في تجاور وتآلف.

فهذا الأثر النفسي للفراق الذي يبدو أميةُ متندما عليه، باكيا له، يظهر عند "عمرو بن كلثوم"، فيتناص معه أمية في قوله في المعلقة:(١)

فَمَـا وَجَـدَتْ كَوَجْـدِي أُمُّ سَـقبٍ أَضَلَّتْـهُ فَرَجَّعَـتِ الحَنِيْنَـا

ولاَ شَـمْطَاءُ لَـم يَتْـرُكْ شَقَاهَـا لَهـا مِـن تِسْعَـةٍ إلاَّ جَنِيْنَـا

فهذا "عمرو بن كلثوم" يُتبع التشبيبَ وصفَ حاله إثر الفراق، فيشبه نفسه بالناقة التي فقدت ولدها الذكر (السَّقْب)، وأخذت تُرجِّعُ الحنينَ وتبكي لفراقه، بل إنها ما وجدت وجده ولا بكت بكاءه؛ فهو أشد منها حزنا وألما، ومن امرأة شمطاء عجوز فقدت أولادا لها تسعة؛ فما من ولد لها إلا جنين "أيْ: قدْ أَجَنَّتْهُ الأرضُ تَحْتَها"(٢)، وهي شمطاء قد ابيض شعرها؛ لأن ذلك مَظِنة عدم إنجابها بعد ذلك، ومن ثم فإن حزنها أشد وألمها أمض.

ومن هنا يتبين أن أمية يتبع معاني "عمرو" ويتناص معها، ولكنه– كما هو واضح– أقل في قوة التعبير من صاحبه، حيث إن بيتي "عمرو" أقوى في الدلالة على الحزن إثر الفراق، رغم أن أمية سرد المعنى في أربعة أبيات وليس اثنين، وذلك لأن المعنى عند عمرو يقوم على تشبيهات بديعة مخترعة مستوحاة من البيئة الجاهلية.

وتبدو فكرة استيقاف الشاعر صاحبته من أجل أن يخبرها اليقين ويقص عليها شجاعته واضحة عند "أمية" في قوله في مجمهرته:

---

(١) ديوان عمرو بن كلثوم: ٦٩.

(٢) شرح القصائِد العشر، التبريزي: ٢٢٤، إدارة الطباعة المنيرية ١٣٥٢هـ.

فإمّا تَســـــأَلي عَنّي لُبَيـــــنَى وَعَن نَسَـــــبي أُخبِّرِكِ اليَقينـــــا

وقد تناصَّ فيها مع صاحبه في قوله:

قِفِـــي قَبْلَ التَّفَرُّقِ يَا ظَعِينـــــا نُخَبِّـــرْكِ اليَقِـــيْنَ وَتُخْبِرِينَـــــا

فالشاعران في حوارهما مع المرأة يريدان منها أن تسألهما عن شرفهما ونَسبهما وبطولتهما، فالمجمهرة قريبة الشبه في هذا الحوار بمعلقة ابن كلثوم، ومن ثم يقول الدكتور "محمد عبد المنعم خفاجي": "ولذا يغلب أن تكون مجمهرته في الفخر قد قيلت قبل أن يتوغل في الورع والتدين، وهي حافلة بما له ولقومه من مكانة وعلاء، وقد جاءت متفقة مع معلقة ابن كلثوم وزناً ورويا ومتحدة معها في كثير من المعاني والأساليب لما فيه طبع أمية من ميل إلى السهل النازع إليه عمرو دون غيره من رجال المعلقات"(١)، ويقول: "وهى قصيدة غير طويلة نظمها أمية في الفخر بقومه وأحسابهم، وتشبه في شاعريتها وموضوعها وروحها ووزنها وقافيتها وخيالها وكثير من معانيها وأساليبها قصيدةَ عمر و بن كلثوم أو معلقتَه"(٢)

ويفهم من كلام الدكتور "خفاجي" السابق وجود التناص بين مجمهرة أمية ومعلقة ابن كلثوم، دون أن يشير إلى سقوط أي بيت من أبيات المجمهرة، أو يقول بانتحاله ووضعه، واختلاطها بشعر "عمرو بن كلثوم"؛ فالانتحال كان مجمعا عليه في شعر "أمية" الديني، أما ما عداه من أغراض شعرية فلم يتناوله النقاد من هذه الناحية تناولا نقديا يبين ما فيه من صحيح وزائف، أي من حيث النظر في نسبته إليه؛ ولا ريب أنهم تناولوا المجمهرة بالشرح، وتناقلوها في كتبهم، وتلقوها بالقبول، ومن ثم فالأمر من قبيل التناص غالبا، وقد يكون من قبيل الانتحال، ولكن ليس هناك ما يحسم كون

(١) أشعار الشعراء الستة الجاهليين: ٢/٢٠٦.

(٢) السابق: ٢/٢١٤.

المجمهرة منتحلة على "أمية" حسما تاما، وعلى هذا كان الأولى أن تُعامل على أساس صحتها على العموم.

هذا ومن التناص الواقع في النونية الثانية مما يعد من قبيل التأثر بصاحب المعلقة، وليس كذلك من قبيل الانتحال قول أمية:(١)

عَلى مَتنِي مُنَعَّمَةٍ حَصانٍ يَروعُ جَمالُها المُتَأَمِلِينا

إذ يتناص فيه مع صاحبه في قوله:(٢)

ومَتْنَى لَدْنَةٍ سَمَقَتْ وطَالَتْ رَوَادِفُهَا تَنُوءُ بِمَا وَلِيْنَا

وبيت "أمية" أقرب إلى العفة، يصف المرأة بأنها لدنة الجانبين ذات جمال يروع الناظرين، ولكن بيت عمرو صريح فاحش، يصف فيه صاحبته بأنها لدنة الجانبين طويلة القامة ثقيلة الأرداف تنوء بما يليها من الأعجاز، وبذلك لا يمكن القول بانتحال هذا البيت، بل بالتناص معه والأخذ منه؛ فقد هذب أمية المعنى، وراعى في عرضه العفة والأخلاق العربية.

ومثل ذلك قول أمية:(٣)

مُبَتَّلَةٌ يَضيقُ المِرطُ عَنها عُشارِيٌ بِأَيدي الدارِعينا(٤)

فقد تأثر في المعنى ببيت عمرو الذي يقول فيه:(٥)

وَمأْكَمَةً يَضِيقُ البَابُ عَنْهَا وكَشْحاً قَد جُنِنْتُ بِهِ جُنُونَا

---

(١) ديوان أمية، تحقيق د. سجيع جميل الجبيلي: ١٤٤.

(٢) ديوان عمرو بن كلثوم: ٦٩.

(٣) ديوان أمية، تحقيق د. سجيع جميل الجبيلي: ١٤٤.

(٤) امرأة مُبَتَّلَة الخَلْق أي منْقطعة الخَلْق عَنِ النِّسَاءِ لَهَا عَلَيْهِنَّ فَضْلٌ، وَقِيلَ: المُبَتَّلَة التَّامَّةُ الخَلْقِ. لسان العرب (بتل)، والمِرْطُ: كِساءٌ يَكُونُ مِنْ صُوفٍ، وَرُبَّمَا كَانَ مِنْ خَزٍّ أَو غَيْرِهِ يؤتَزر بِهِ. لسان العرب (مرط)، والدارعين من دَرَّعَ المرأَةَ بالدِّرْع أي أَلبسها إِياه، ودِرْعُ المرأَةِ: قميصُها. لسان العرب (درع).

(٥) ديوان عمرو بن كلثوم: ٦٩.

فأمية يصف المرأة عامة بأنها بدينة يضيق عنها المرط الذي يبلغ عشرة أذرع، بينما "عمرو" يصف أجزاء محددة من جسدها، فيصف عجيزتها التي يضيق عنها الباب، وكشحها الذي جن به الشاعر جنونا؛ فقد غير أمية في المعنى، وهذا دليل على حِذقه ومهارته من جانب، وعفته واحتشامه من جانب آخر، يقول ابن رشيق: "من أخذ معنى بلفظه كما هو كان سارقاً، فإن غير بعض اللفظ كان سالخا، فإن غير بعض المعنى ليخفيه أو قلبه عن وجهه كان ذلك دليلَ حذقه"(١).

ومن خلال هذه المعاني يتبين تناص "أمية بن أبي الصلت" في بعض المعاني الغزلية التي ضمنها "عمرو بن كلثوم" معلقتَه، بيد أن معاني "عمرو" تبدو أكثر قوة وميلا إلى الإفحاش والتصريح بكثير من الصفات التي تدل على ولعه بالغزل الفاحش الكاشف للعورات، بينما كان أمية في معانيه الغزلية أقل انحدارا إلى هذا النوع من الوصف الحسي.

المحور الثاني: التناص في المعاني الحماسية والبطولية:

البطولة لدى العربي في العصر الجاهلي مستمدة من اعتداده بذاته وشجاعته التي عرف بها واشتُهر؛ فقد عُرفت الأمة العربية عامة بأنها أمةُ شَجاعة لا أمةَ جبن، تقتحم الأهوال، وتخوض غمار الحروب، ولا تهاب السيف، بل تعده مفخرة من مفاخرها، لا سيما إذا نال من الأعداء، وأعمل فيهم؛ فكانت القبائل تفتخر بهذه الأيام التي كان عليها مدار كثير من شعر المدح والفخر والهجاء، "وهذه الأيام قُصِدَ بها قديمًا الحروب، ولكنها لم تكن حروبًا وحسب، بل إنها تتضمّن قيمًا اجتماعية وفكرية تأصَّلت ونمت ورسخت في ظلالها لدرجة أن هذه القيم تتضاءل أمامها وقائع المعارك

(١) العمدة لابن رشيق: ٢/٢٨١.

نفسها، والأيام في الجاهلية تضمَّنت أيضًا خلاصة الثقافة العربية في مهدها، ممتزجة بالأساطير والقصص الخرافي"(١).

وهذا الموضوع يكاد يستغرق المعلقة والنونيتين جميعا بعد المقدمات التي لم تكن أيضا مبتوتة الصلة به، بل جاءت توطئة ضرورية للولوج إليه والأخذ في معانيه الحماسية التي كانت هدفا أساسيا للشاعرين في هذه القصائد الثلاث.

يقول أمية في النونية الثانية:(٢)

وَكأسٍ قَد شَربتُ بِماءِ ثَلجٍ وأُخرى قَد شَربتُ بِقاصرينا

كَأَنَّ أَكُفَّهُم عَذَبٌ مُلقًّىً وَحُمّاضٌ بأَيدي مُعلِنينا(٣)

فيعلن "أمية" أنه شرب كأسه في هذين الموطنين: ماء ثلج، وقاصرين، دلالة على أنه قد استولى عليهما، وباتا تحت لوائه وسيفه، ويشبه أكف الأعداء بالقذى أو النبات الأحمر في أيديهم، إشارة إلى بطشهم بأعدائهم واستخفافهم بهم.

وهذا المعنى يتناص مع قول عمرو:(٤)

وَكَأْسٍ قَدْ شَرِبْتُ بِبَعْلَبَكٍّ وَأُخْرَى فِي دِمَشْقَ وَقَاصِرِيْنَا

فصاحب المعلقة أيضا شرب في ثلاثة مواضع: بعلبك ودمشق وقاصرين؛ وهو المعنى نفسه الذي أخذه "أمية"، والبيت الثاني عند "أمية" يدخل في باب الحماسة والبطولة؛ فقومه يتلاعبون بأكف الأعداء بعد أن

---

(١) الأدب الجاهلي في آثار الدارسين قديما وحديثا، د. عفيف عبد الرحمن الناشر: ١٢، دار الفكر، الطبعة الأولى ١٩٨٧م.

(٢) ديوان أمية بن أبي الصلت، تحقيق د. سجيع جميل الجبيلي: ١٤٥.

(٣) العَذَبُ: القذى، والطُّحْلُبُ يعلو الماء. لسان العرب (عذب)، والحُمَّاض بَقْلَةٌ بَرِّيَّة تَنْبُتُ أَيام الرَّبِيعِ فِي مَسَايِلِ الْمَاءِ وَلَهَا ثَمَرَةٌ حَمْرَاءُ. لسان العرب (حمض).

(٤) ديوان عمرو بن كلثوم: ٦٦.

قطعوها بالسيف، وأما "عمرو بن كلثوم" فالبيت الذي يلي بيته السابق يقول فيه:

وَإِنَّــا سَــوْفَ تُــدْرِكُنَا المَنَــايَا مُقَــــــدَّرَةً لَنَــا وَمُقَــــــدِّرِيْنَــا

يتخلص به من وصف الخمر إلى الغزل، فبيتا أمية يأتيان إبان الفخر وأثناء حماسته واعتداده بقومه والإدلال بقوتهم على الأعداء، لكن بيت عمرو يأتي في مطلع المعلقة إبان مقدمته في وصف الخمر وتمهيدا للغزل الذي يستصحب رقة المعنى، فضمن بيته حكمة قائمة على الاعتبار بفكرة الموت الذي يعم الجميع؛ كأنما يمهد للحديث عن فراق حبيبته بذكر الموت الذي كتب الله به الفراق الأبدي على خلقه.

وحين يقول أمية في المجمهرة إبان حماسته:(١)

وَأَرصَــدنا لِحــربِ الــدَّهرِ جُــرداً تكــون مُتُونُهــاً حِصــناً حَصِــينا

وَفِتيانــاً يَــرونَ القَتــلَ مَجــداً وَشِــيباً فــي الحُــروبِ مُجَرِّبينــا

فإنه يعلن تأهب قومه للحرب بتجهيز الخيل الجرد التي يشعر راكبُها بالأمان، والاحتماء كأنه في حصن حصين، وما رصدوا من الفتيان الذين لا يهابون القتل، ويرونه شرفا ومجدا، والشيب الأشداء الذين خبروا الحروب وجربوا بأسها وويلاتها.

وهذا الذي ذكره "أمية" يتناص مع قول عمرو:(٢)

نَصَبْنَــا مِثْــلَ رَهْــوَةَ ذَاتَ حَــدٍّ مُحَافَظَــــةً وَكُــــنَّا السَّابِقِيْنَــــا

بِشُبَّــانٍ يَــرَوْنَ القَــتْلَ مَجْــداً وَشِيــبٍ فِــي الحُــرُوْبِ مُجَرَّبِيْنَــا

أي نصبنا خيلًا مثل الجبل، أو كتيبة ذات شوكة محافظة على أحسابنا وسبقنا خصومنا، أي غلبناهم؛ والمعنى: إذا فزع غيرنا من التقدم

(١) ديوان أمية بن أبي الصلت، تحقيق د. سجيع جميل الجبيلي: ١٤٠.

(٢) ديوان عمرو بن كلثوم: ٧٦، ٧٧.

أقدمنا مع كتيبة ذات شوكة وغلبنا، وإنما نفعل هذا محافظة على أحسابنا[1]، فهم السابقون بكتيبتهم القوية وشبانهم الذين يسعون إلى المجد المتحقق من القتل، وشيبهم المجربين الأقوياء.

والمعنى مشترَك بين الشاعرين، واللفظ كذلك يكاد يكون متطابقا، ولا سيما في البيت الثاني؛ فهو من الأبيات التي لا يمكن الجزم فيها برأي، بل يمكن حملها على أكثرَ من وجه كالتوارد؛ أو الانتحال أو السرقة أو تلذذ "أمية" بإيرادها في مجمهرته أو غير ذلك.

وقول أمية السابق:

وَأَرصَدنا لِحربِ الدَّهرِ جُرداً تَكون مُتُونُهاً حِصناً حَصِينا

يتناص مع موضع آخر من المعلقة وهو قول عمرو:[2]

وَتَحْمِلُنَا غَدَاةَ الرَّوْعِ جُرْدٌ عُرِفْنَ لَنَا نَقَائِذَ وَافْتُلِيْنَا

وَرَدْنَ دَوَارِعاً وَخَرَجْنَ شُعْثاً كَأَمْثَالِ الرَّصَائِعِ قَدْ بَلِينَا

فخيل "أمية" قوية تحمل الأبطال الذين يتحصنون فوق ظهورها، وخيل عمرو قوية كذلك، جرد سريعة تحملهم غداة الرَّوْع أي صباح المعركة، معروفة بخفتها وسرعتها، تنقذنهم في الأوقات الصعبة وتساعدهم في المعارك، وهذه الخيول تذهب إلى المعركة وهي محمية بالدروع (دوارع)، وتخرج منها وهي متعبة ومغبرة (شُعثاً)، كَأَمْثَالِ الرَّصَائِعِ قَدْ بَلِينَ: أي كالرصائع وهي الأشياء الثمينة التي أصبحت قديمة، ومستهلكة بسبب كثرة الاستخدام.

(١) شرح المعلقات السبع للزوزني: ٢٢٥.

(٢) ديوان عمرو بن كلثوم: ٨٥، ٨٦.

فأمية عبَّر عن قوة الخيول التي تحملهم في المعارك، وزاد صاحب المعلقة فبين كيف أنها تتحمل الكثير من الصعاب وتخرج منها متعبة، وتبقى كالجواهر القديمة التي يبدو عليها أثر الاستخدام.

ويقول أمية في النونية الأخرى:[١]

كـأَنّ رِمـاحَهُم سَـيلٌ مُطِـلٌّ وأَمسـاكٌ بَأَيـدي مُورِدينـا

فيتناص فيه مع قول عمرو في المعلقة:[٢]

كَـأَنَّ سُيُـوْفَنَا فينـا وفيهـم مَخَارِيْـقٌ[٣] بِأَيْـدِي لاَعِبِيْنَـا

فرماح الأعداء عند "أمية" كالسيل الجارف الذي ينحدر من أعلى، مما يوحي بقوة هجومهم وسرعته، وكالأساور أو الخلاخيل التي أحاطت بالمعصم في إحكام وثبات، أما سيوف "عمرو بن كلثوم" فهي كالمخاريق يتلاعبون بها كما يتلاعب الأطفال بألعابهم، وهذا المعنى يوحي بسهولة استخدامهم للسيوف، وتمرسهم عليها، وخفة حركتهم بها في ساحة المعركة.

فالمعاني متقاربة، وتقوم على التشبيه المستوحى من البيئة، "ومن ثم استطاع "أمية" أن يُلبس كلماته مثل هذه المهابة التي اكتستها كلمات "عمرو"، فجعلَنا نؤمن بهذه الرسالة التي ساقها؛ فقومه هم القوم والملأ، ومثل هؤلاء جانبهم مرهوب، وشرهم محذور، لا يضامون، ولا يقيمون على خسف يراد بهم..[٤]

---

(١) ديوان أمية بن أبي الصلت، تحقيق د. سجيع جميل الجبيلي: ١٤٥.

(٢) ديوان عمرو بن كلثوم: ٧٦.

(٣) المِخْراقُ مِنديل أَو نَحْوُهُ يُلوى فيُضرب بِهِ أَو يُلَفُّ فيُفَزَّعُ بِهِ، وَهُوَ لُعْبة يَلْعب بِهَا الصِّبْيَانُ. لسان العرب (خرق).

(٤) ينظر: ثنائية ال (أنا) وال (نا) في القصائد المجمهرات مقاربة نقدية، د. محمد محمد مرسي الدغمان، بحث منشور في مجلة كلية اللغة العربية بالمنوفية، العدد الثامن والثلاثون، يونيو ٢٠٢٣م، ص ١٠٩٥.

وكلا الشاعرين- كما هو واضح- حريص على إنصاف خصمه ووصف أعدائه بالشجاعة والقوة على طريقة "عنترة بن شداد العبسي" في معلقته و"عمرو بن معدي كرب" وغيرهما من الشعراء، في هذا النوع من الشعر الذي يُعرف بالمنصفات، حيث يعترف الشاعر بشجاعة خصومه وقوة بأسهم وبسالتهم، بدلاً من الاستخفاف بهم أو تحقيرهم.، وهو دليل على بسالة الفريقين، والشجاعة التي كان يتحلى بها العربي دائما، ورغبة من الشاعرين في إظهار شجاعة أقوامهم؛ إذ إن شجاعة الخصوم وقوتهم تنعكس بالضرورة عليهم، وتكافؤ الفريقين أدعى للمروءة وأظهر لضراوة القتال والنزال.

ومن هذه الأبيات الحماسية في المجمهرة قول أمية:(١)

وَأَلْقَينا الرِّماحَ وَكانَ ضَربٌ يَكُبُّ عَلى الوجوهِ الدارِعينا

وكان ضربٌ: كان هنا تامة بمعنى حدث أو وُجد ضرب: بالتنكير إمعانا في المبالغة في وصف الضرب بالشدة والقوة، حتى تسنى له وصف هذا الضرب في الشطر الثاني بأنه يُسقط الدارعين أي الذين يرتدون الدروع على وجوههم في الأرض.

وهذا المعنى الحماسي يتناص مع قول عمرو:(٢)

بِيَوْمٍ كَرِيْهَةٍ ضَرْباً وَطَعْناً أَقَرَّ بِهِ مَوَالِيكِ العُيُوْنَا

غير أن عمرا هنا في الشطر الثاني لا يزال يغازل محبوبته، وهي المقصودة بالخطاب في: مواليكِ، والبيت مسبوق مباشرة بخطابها، وطلب الوقوف منها قبل الرحيل بقوله:

قِفِي نَسْأَلْكِ هَلْ أَحْدَثْتِ صَرْما لِوَشْكِ البَيْنِ أَمْ خُنْتِ الأَمِيْنَا

(١) ديوان أمية بن أبي الصلت، تحقيق د. سجيع جميل الجبيلي: ١٤١.

(٢) ديوان عمرو بن كلثوم: ٦٧.

ومن ثم فإن بيت "أمية" إذا فاق بيت "عمرو" في هذا المعنى، فلأنه حماسي محض جاء في موضعه من هذا الغرض، بينما بيت ابن كلثوم كان تخلصا من غرض لغرض؛ من وصف الخمر إلى الغزل؛ فكان لذلك أرقَّ لتضمنه كافَ الخطاب للمؤنث في كلمة: مواليكِ، وحضور كلمة: العيون، وما تلقي به من ظلال غزلية، فجاء مناسبا لموضعه من القصيدة.

ويقول أمية في وصف الرماح والسيوف في المجمهرة:(١)

وَخَطِيّـــاً كأَشـــطانِ الرَّكايـــا وأَسيافـــاً يَقُمـــنَ وَينَحَنينـــا(٢)

ويقول عمرو:(٣)

عَلَيْنَـا البَـيْضُ وَاليَلَـبُ اليَمَانِـي وَأَسْيَـــافٌ يَقُمْـــنَ وَيَنْحَنِيْنَـــا(٤)

فرمح "أمية" كأشطان الركايا، أي كحبال البئر الطويلة القوية، وهو المعنى الذي سبقه إليه "عنترة بن شداد" في بيته في المعلقة:

يَـدْعُون عَنْتَـرَ، والرِّمـاحُ كأَنهـا أَشْطـانُ بِئـــرٍ فِـي لَبـانِ الأَدْهَـمِ(٥)

وأسياف "عمرو" يقمن وينحنين، وقومه يلبسون البَيْض على رؤوسهم، واليَلَبُ اليمانيُّ أي الدروع اليمانية، ويقاتلون بأسيافهم التي تعتدل تارة

(١) ديوان أمية بن أبي الصلت، تحقيق د. سجيع جميل الجبيلي: ١٤٠.

(٢) أشطان: جمع شَطَن، والشَّطَنُ: الحَبْل، وَقِيلَ: الْحَبْلُ الطَّوِيلُ الشديدُ الفَتْل يُسْتَقَى بِهِ وتُشَدُّ بِهِ الخَيْل. لسان العرب (شطن)، والركايا: جمع الرَكِيَّةُ وهي البئر، وجمعها رَكِيٌّ ورَكايا. (الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، أبو نصر الجوهري: ٦/ ٢٣٦١، مادة: ركي، تحقيق/ أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين – بيروت، الطبعة الرابعة ١٤٠٧هـ – ١٩٨٧م.

(٣) ديوان عمرو بن كلثوم: ٨٤.

(٤) اليَلَبُ: الدُّرُوع، يَمَانِيَةٌ. لسان العرب (يلب).

(٥) شرح ديوان عنترة للخطيب التبريزي: ١٨٢، تحقيق/ مجيد طراد، دار الكتاب العربي– بيروت، الطبعة الأولى ١٤١٢– ١٩٩٢م.

وتنحني تارة، وهو ما يدل على صناعتها من الحديد النقي الخالص الذي يتصف باللين والمرونة في أيدي المقاتلين.

وفي مقطوعة حماسية يعلو فيها صوت القبيلة يقول أمية في مجمهرته:(١)

تُخبّــرك القَبائِــلُ مِــن مَعَــدٍّ إذا عَـــــدّوا سِعـــايَةَ أَوَّلِينـــا
بِأَنّـــا النَـــازِلونَ بِكُـــلِ ثَغْـــرٍ وَأَنّـا الضـــارِبـــــونَ إِذا اِلتُقينـــا
وَأَنّـــا المـــانِعونَ إِذا أَرَدنـــا وَأَنّـا العـــاطِفـــــونَ إِذا دُعينـــا
وَأَنّـــا الحـــامِلونَ إِذا أَناخَـــت خُطـــوبٌ فـي العَشـــيرَةِ تَبتَلينـــا
وَأَنّـــا الرافِعـــونَ عَلـــى مَعَـــدٍّ أَكُفـــاً فـي المَكـــارِمِ مـا بَقينـــــا

ويقول عمرو مرددا هذا الصوت القبلي أيضا في معلقته:(٢)

وَقَــدْ عَلِــمَ القَبَــائِلُ مِــنْ مَعَــدٍّ إِذَا قُبَـــــبٌ بِأَبطَحِـــــهَا بُنِيْنَـــــا

بِأَنَّـــا المُطْعِمُـــوْنَ إِذَا قَـــدَرْنَـــا وَأَنَّا المُهْـــلِكُـــوْنَ إِذَا ابْتُـــلِيْنَـا
وَأَنَّـا المَـــانِعُـــوْنَ لِمَـــا أَرَدْنَـا وَأَنَّـــا النَّـــازِلُوْنَ بِحَيْـــثُ شِيْنَـــا
وَأَنَّـــا التَـــارِكُوْنَ إِذَا سَخِطْنَـــا وَأَنَّـــا الآخِـــذُوْنَ إِذَا رَضِيْنَـــا
وَأَنَّـــا العَاصِمُـــوْنَ إِذَا أُطِعْنَـــا وَأَنَّـا العَـــازِمُـــوْنَ إِذَا عُصِيْنـــا

وهذه الأبيات رغم تقاسم معناها وتشارك كثير من ألفاظها وتناص "أمية" مع صاحب المعلقة في أسلوبها وتركيبها، فإنها حين ندقق النظر نجدها في المجمهرة من حيث المعاني غيرَها في المعلقة؛ فأمية قد حاول التجديد والإتيان بمعان أخرى سوى التي أتى بها صاحبه، ولكنه أخذ الشكل والتركيب عن قصد مجاراةً له ومعارضة ليضفي على قصيدته بريق المعلقة،

(١) ديوان أمية بن أبي الصلت، تحقيق د. سجيع جميل الجبيلي: ١٤٠، ١٤١.
(٢) ديوان عمرو بن كلثوم: ٨٨، ٨٩.

ويستلفت الأنظار إلى نصه الجديد بالتناص مع "عمرو بن كلثوم" ومعلقته التي أجمعت العرب على فضلها وجودتها وتفردها، يقول ابن رشيق: "واتكال الشاعر على السرقة بلادة وعجز، وتركه كلّ معنى سُبق إليه جهل، ولكن المختار عندي أوسط الحالات"(١).

وكما يبدو تركيب الجملة عند "أمية" على النسق نفسه في الشطر الأول (أن – اسمها– خبرها)، بينما لا نجد علاقة المقابلة متحققة في الشطر الثاني، ولا تتحقق وحدة التركيب بين الشطرين دائما؛ فقوم أمية هم النازلون والضاربون والمانعون والمقبلون والحاملون والرافعون؛ فكلها أخبار متتابعة لا متقابلة وبذلك يتميز عمرو عن أمية بالتوازن والتقابل بين شطري البيت مما يعكس روح المجتمع القبلي الذي تعيش فيه القبيلة في صراع ومواجهة مع قبيلة أخرى من أعدائها(٢).

ولا يخفى أن صاحب المعلقة كان أطول نفسا من صاحب النونيتين؛ بل كان أكثر استحضارا للمعاني، وأكثر سخاء واستطرادا فيها؛ لما يفوق به صاحبه في موهبته الشعرية؛ ولذا ينفرد صاحب المعلقة بكثير من المعاني كما في قوله:(٣)

نُطَاعِنُ مَا تَرَاخَى النَّاسُ عَنَّا وَنَضْرِبُ بِالسُّيُوْفِ إِذَا غُشِيْنَا
بِسُمْرٍ مِنْ قَنَا الخَطِّيِّ لُدْنٍ ذَوَابِلَ أَوْ بِبِيْضٍ يَخْتَلِيْنَا
نَشُقُّ بِهَا رُؤُوْسَ القَوْمِ شَقًّا وَنَخْتَلِبُ الرِّقَابَ فَتَخْتَلِيْنَا

(١) العمدة: ٢/ ٢٨١.

(٢) ينظر: أثر شعر عمرو بن كلثوم في قصيدة الفخر في الشعر العربي القديم، تغريد حسن أحمد عبد العاطي: ٢٣٥، مجلة كلية الآداب– جامعة بنها، العدد الأربعون، الجزء الأول ٢٠١٥م.

(٣) ديوان عمرو بن كلثوم: ٧٤.

كَـأَنَّ جَمَـاجِمَ الأَبْطَـالِ فِيْهَـا وُسُـوْقٌ بِالأَمَاعِـزِ يَرْتَمِيْنَـا(١)

وبالعودة إلى أمية نجده يختتم مجمهرته بهذا البيت:(٢)

وَإِنّـا الشـارِبونَ المـاءَ صَـفواً وَيَشـرَبُ غَيرُنـا كَـدِراً وَطينـا

الذي احتذى فيه حذو صاحبه في اللفظ والمعنى في بيته المشهور:(٣)

وَنَشْـرَبُ إِنْ وَرَدْنَـا المَـاءَ صَفْـواً وَيَشْـرَبُ غَيْرُنَـا كَـدِراً وَطِيْنَـا

وهذا الاحتذاء التام يرجح أنه مما دخل في المجمهرة من المعلقة وليس من أصلها؛ إذ هو منسوب إلى عمرو في معلقته، حيث يتكرر لفظا ومعنى وليس لأميةَ فيه شيءٌ يذكر بالزيادة أو النقص، ولعله من باب الاسترفاد الذي ذكره "ابن رشيق القيرواني" في باب "السرقات وما شاكلها" بقوله: "والشاعر يستوهب البيت والبيتين والثلاثة وأكثر من ذلك، إذا كانت شبيهة بطريقته، ولا يعد ذلك عيباً؛ لأنه يقدر على عمل مثلها، ولا يجوز ذلك إلا للحاذق المبرز"(٤).

وقد أشار ابن سنان الخفاجي إلى حضور شعر القدماء في شعر من تلاهم من الشعراء في كتابه: "سر الفصاحة" فقال: "إن تلك المعاني التي سبق المتقدمون إليها وأخذها منهم المحدثون لا يخلو الأمر فيها من أن يكونوا نظموها بحالها أو زادوا عليها أو نقصوا منها، فإن كانوا زادوا فلهم فضيلة الزيادة كما كان لأولئك فضيلة السبق، وإن كانوا نقصوا فالمتقدمون في تلك المعاني خاصة أفضل منهم، وإن كانوا نقلوها بحالها فتلك هي

(١) وسوق: جمع وَسْق وهو الحِمْل. لسان العرب (وسق)، والأماعز: جمع الأمعز، وهي الأرض الصلبة كثيرة الحصى. لسان العرب (معز)، أي كأن جماجم الأبطال منهم أحمال إبل تسقط في الأماكن الكثيرة الحجارة.

(٢) ديوان أمية بن أبي الصلت، تحقيق د. سجيع جميل الجبيلي: ١٤٢.

(٣) ديوان عمرو بن كلثوم: ٩٠

(٤) العمدة: ٢/ ٢٨٦، ٢٨٧.

معاني المتقدمين لا يستحق المحدثون عليها حمداً ولا ذماً أكثر مما يجب في الأخذ والنقل، وهذا كله يرجع إلى الشعراء دون نفس الشعر لأن المعنى في نفسه لا يؤثر فيه أن يكون غريباً مخترعاً، ولا منقولاً متداولاً، ولا يغيره حال ناظمه المبتدئ المبتدع أو المحتذى المتبع، وإنما هذا شيء يرجع إلى تفضيل السابق إلى المعنى على من أخذ منه(١).

فالحسن والجودة قائمان على قدرة تصرف الشاعر المتأخر في المعاني، وتلوين الأسلوب بما يخدم الغرض، ويكسب البيت معنى جديدا أو معنى زائدا على معنى المتقدم؛ فإذا فعل ذلك كان له فضل الإضافة والتفنن في المعاني وتوليدها، ولم يُعدَّ ما جاء به من قبيل الانتحال.

المحور الثالث: التناص في معاني الفخر بالآباء والأجداد:

الفخر غريزة طبيعية في نفس العربي في الجاهلية؛ لأنه لا سبيل لديه لتسجيل مآثر قومه ومحامدهم وبطولاتهم، ولا فضائل نفسه مما يحفز على الاعتداد بها إلا سبيل الفخر؛ فكان الفخر ديوانهم الذي يضمنونه تاريخهم الحافل بالأخلاق والبطولات والخصائل الحميدة.

وقد أذكى شعلةَ الفخر، وقدح زناده، وأورى نيرانه ما كان بين القبائل من خصومات وحروب وأيام، حيث كان الشعراء يحرصون على رصد ملامح القوة والتفوق في قبائلهم ليخلدوا ذكرها، ويصنعوا لها مكانة من الهيبة والإجلال في ساحة المجتمع العربي الممزق حينذاك.

وقد تهيأت أسباب الفخر أمام "أمية بن أبي الصلت"، وعُرف صاحبه "عمرو بن كلثوم" بالفخر، ولا سيما في معلقته؛ فكلا الشاعرين ذو باع في هذا الغرض الشعري الذي مكّنهما من التغني ببطولات القبيلة وأمجادها

(١) ينظر: سر الفصاحة، ابن سنان الخفاجي: ٦٧، ٢٨٢، دار الكتب العلمية، الطبعة الأولى ١٤٠٢هـ- ١٩٨٢م.

والاعتداد بمآثرها ومفاخرها؛ ولهذا يتناص "أمية بن أبي الصلت" كثيرا مع "عمرو بن كلثوم" في هذه المعاني، مما يدل على وحدة الموضوع والهدف العام في قصائدهما الثلاث.

وكانت مادة الفخر أمام "أميةَ" كثيرةً لمجدِ بيتِ أبيه من ثقيف وبيت أمه من عبد شمس، وكان قوله فيه فائقا بالغا وإن كان مقلا"[١]، ومن ثَمَّ يفتخر بنسبه قائلا:[٢]

وَدُعمِـــيٌّ بِـــهِ يُكنـــى إيـــادٌ إليه نِسبـــتي كَـــي تَعلَـــمينـا

وكأن أمية يرد على "عمرو بن كلثوم" إذ يقول:[٣]

أَلاَ أَبْلِـــغْ بَنِـي الطَّمَّـــاحِ عَنَّـــا وَدُعْمِيًّـــا فَكَيْـــفَ وَجَدْتُمُوْنَـــا

ذكر "عمرو بن كلثوم" ما حدث منهم ببني الطماح، ودعمي، وهما حيان من إياد، حينما جاءوا لحربهم فأعجلهم قوم الشاعر بما يستحقون[٤] أي بالحرب حتى لا يشتموهم، والمعنى: فقل لهم: كيف وجدتم ممارستنا؟ فأضمر القول لبيان معناه[٥]، وهنا استعمل أسلوبًا طريفًا حيث صورهم بالضيوف تهكما بهم في قوله:[٦]

نَزَلْتُـــمْ مَنْـــزِلَ الأَضْيَـافِ مِنَّـا فَأَعْجَلْـــنَا القِـرَى أَنْ تَشْتِـمُـــوْنَـا

قَرَيْنَـــاكُمْ فَعَجَّلْـــنَـــا قِرَاكُـــمْ قُبَيْـــلَ الصُّبْـحِ مِرْدَاةً طَحُوْنَـــا[٧]

(١) أشعار الشعراء الستة الجاهليين: ٩٧.

(٢) ديوان أمية بن أبي الصلت، تحقيق د. سجيع جميل الجبيلي: ١٣٩.

(٣) ديوان عمرو بن كلثوم: ٩٠.

(٤) ينظر: في تاريخ الأدب الجاهلي، علي الجندي: ٣٢١.

(٥) شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، ابن الأنباري: ٤١٩، تحقيق/ عبد السلام محمد هارون، دار المعارف، الطبعة الخامسة (د.ت).

(٦) ديوان عمرو بن كلثوم: ٧٣.

(٧) المِرداة: الصَّخْرة تَرْدِي بهَا، والحَجَر تَرْمِي بِهِ، وجَمْعُها المَرَادِي؛ لسان العرب (ردي).

ويتردد الفخر بالأنساب بينهما في أكثر من موع، كقول أمية:(١)

وَرِثنـا المَجـدَ عَـن كُبـرا نِـزارٍ فَأَورَثنـا مَآثِرَنـا بَنينـا
وَكُنّـا حَيثُمـا عَلِمَـت مَعَـدٌّ أَقَمنـا حَيـثُ سـاروا هارِبينـا
تَنـوحُ وَقَـد تَولَّـت مُـدبِراتٍ تَخـالُ سـوادَ أَيكَتِهـا عَرينـا

والشاعر هنا يفتخر بأصله من قبيلة نزار الذين (ورث) عنهم المجد، ثم يستخدم الفعل المتعدي بالهمزة (أورث) ليشير إلى أنه نقل هذا المجد إلى أبنائه، فيفتخر في بيت واحد بأصله وفرعه، ويعلن أن قبيلته حيثما علمت معد لا تهرب من ملاقاة أعدائها، بل تثبت في المكان الذي هربت منه معد، التي تولت وهي تنوح وتركت مكانها خاليا كأنما أصبح عرينا تخشاه، فيصور في البيت الثالث حالة الحزن والانكسار التي أصابت الأعداء بعد هزيمتهم.

ويقول "عمرو بن كلثوم":(٢)

وَرِثْنَـا مَجْـدَ عَلْقَمَـةَ بـنِ سَيْـفٍ أَبَـاحَ لَنَـا حُصُـوْنَ المَجْـدِ دِينَـا
وَرِثْـتُ مُهَلْهِـلاً وَالخَيْـرَ مِنْـهُ زُهَيْـراً نِعْـمَ ذُخْـرُ الذَّاخِرِيْـا
وَعَتَّـاباً وَكُلْثُـوْماً جَمِيْعـاً بِهِـمْ نِلْنَـا تُـرَاثَ الأَكْرَمِيْنَـا

يتحدث عن الفخر بالأجداد والتراث العريق الذي ورثته قبيلة الشاعر، حيث ورثوا مجد "علْقَمةَ بنِ سيف"، الذي منحهم حصون المجد كدينٍ لهم، مما يعني أن المجد أصبح جزءًا من هُوِيَّتِهم وتراثهم، وورثوه كذلك من مهلهل وزهير وعتاب وكلثوم؛ فعدد كثيرا من الأعلام في سيميائية تؤكد فكرته، وتُقنع بأصالة محتِده وعراقة آبائه وأجداده.

(١) ديوان أمية بن أبي الصلت، تحقيق د. سجيع جميل الجبيلي: ١٣٩.
(٢) ديوان عمرو بن كلثوم: ٨٠، ٨١.

والافتخار بالأصل/ الآباء باستخدام الفعل (ورث) المضاف إلى (نا) الفاعلين، وبالفرع/ الأبناء باستخدام الفعل (أورث) المضاف إليها كذلك لم يكن من ابتداع أمية، بل سبقه إليه "عمرو بن كلثوم" في قوله:(١)

وَرِثْنَاهُنَّ عَنْ آبَاءِ صِدْقٍ وَنُوْرِثُهَا إِذَا مُتْنَا بَنِيْنَا

والحقيقة أن القصائد الثلاث جميعَها قائمة على الفخر بالآباء والأجداد، ويتضح ذلك في كثرة استخدام ضمائر الجمع التي تعبر عن صوت القبيلة وليس عن صوت الفرد؛ فهي تمثل صرخة قَبَلية قوية في وجه الأعداء؛ لأن الشاعر لم يكن يشعر بذاته إلا في رحاب قبيلته وفي حماها، وكان هو صوتَها الناطقَ بما لديها من دواعي الفخر والمجد.

وهذه المعاني تبرز التناص بين المجمهرة والمعلقة؛ حيث تصبح المجمهرة إحدى النقائض أو المعارضات الشعرية في العصر الجاهلي، لما فيها من المحاكاة للمعلقة في الفخر والاعتداد بالآباء والأجداد، مما يعني عظمة المعلقة في نظر "أمية"؛ فقد حاول بقصيدتيه أن يأتي بامتداد لها، وأن ينطلق مما انطلق منه "عمرو بن كلثوم" في المضمون والشكل، ولا ريب أن المعلقة تقع في دائرة إعجاب كثير من الشعراء وبؤرة اهتمامهم، وتحتل لديهم مكانة أدبية باذخة حتى اليوم.

(١) ديوان عمرو بن كلثوم: ٨٦.

المبحث الثالث: التناص الشكلي بين النونيتين والمعلقة:

التناصُّ الشكليُّ يُقصد به التناص الذي يحاكي فيه الشاعر شكل نص سابق[١]، فيسير على طريقته ونهجه في استلهام الألفاظ أو الأساليب والتراكيب أو الوزن والقافية وحرف الروي، ويبقى بعد ذلك لكل شاعر تفردُه وتميزُه في نقل التجربة نقلا يُسفر عن رُوحه الخاصةِ، ومعاناته الذاتية، وتجربته الشخصية، وإلا فقد شعره رونقه وبهاءه.

وقد تناولت هذا النوع من التناص تحت ألوان ثلاثة: التناص اللفظي، والتناص الأسلوبي، والتناص الصوتي، وأدخلت التناص البياني الذي يتناول التشبيه والاستعارة والكناية في التناص الأسلوبي؛ على اعتبار أن ألوان البيان تشكل طرقا مختلفة للأسلوب، وتضع أمام الشاعر وسائل شتى للتنويع في عرض أفكاره، وبث ما في وِجدانه من لواعج ومعان.

المحور الأول: التناص اللفظي:

وقد استخدم له بعض النقاد مصطلح: التناص الدوني ويعني أن النص اللاحق عجز عن التفاعل بشكل إيجابي مع نموذجه الفني، فقصر عن مساواته ومسايرته، واكتفى بإعادة إنتاج مكوناته الفنية أسلوبا ولغة ووزنا[٢]، وهذا النوع من التداخل أو التعالق بين النصوص يرى "ابن رشيق القيرواني" أنه لا يخفى على الجاهل المغفل، فضلا عن البصير الحاذق بالصناعة[٣].

---

(١) التناص الشكلي في الشعر العربي المعاصر (نماذج تطبيقية): جودت إبراهيم، مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب: ص١٩٦١، المجلد ١٠ العدد ٢ج، ٢٠١٣م.

(٢) التناص في الخطاب النقدي والبلاغي دراسة نظرية وتطبيقية، د. عبد القادر بقشي: ٤١، تقديم د. محمد العمري، أفريقيا الشرق ٢٠٠٧م.

(٣) العمدة: ٢/٢٨٠.

ولعل "أمية بن أبي الصلت" كان يتعمد هذا النوع من التناص الواعي[١] مع المعلقة باستخدام كثير من الألفاظ والعلامات التي جاءت فيها ليشد انتباه المتلقي ويَلفت نظره إلى ما يريد من معنى، وإعلانا في الوقت نفسه لقدرته الفنية واستعراضا لبراعته اللغوية، فليس الأمر عنده عجزا أو اجترارا لعمل سابق عند قامة سابقة، واعتمادا عليها بما يحط من مكانته، وينتقص من قدره الفني، فهذا يدخل في التناص الواعي الذي قصد إليه الشاعر قصدا.

ويتضح هذا التناص اللفظي في هذا المضمار بين المجمهرة والمعلقة في قول أمية:[٢]

تُخبِّرُكَ القَبائِلُ مِن مَعَدٍّ ... إذا عَدّوا سِعايَةَ أَوَّلِينا

بِأَنّا النَازِلونَ بِكُلِ ثَغرٍ ... وَأَنّا الضارِبونَ إِذا التقينا

وَأَنّا المانِعونَ إِذا أَرَدنا ... وَأَنّا العاطِفونَ إِذا دُعينا

وَأَنّا الحامِلونَ إِذا أَناخَت ... خُطوبٌ في العَشيرَةِ تَبتَلينا

وَأَنّا الرافِعونَ عَلى مَعَدٍّ ... أَكُفاً في المَكارِمِ ما بَقينا

وَإِنّا الشارِبونَ الماءَ صَفواً ... وَيَشرَبُ غَيرُنا كَدِراً وَطينا

حيث تتناص هذه الأبيات لفظيا ومعنويا بالطبع مع قول "عمرو بن كلثوم":[٣]

وَقَد عَلِمَ القَبائِلُ مِن مَعَدٍّ ... إِذا قُبَبٌ بِأَبطَحِها بُنينا

بِأَنّا المُطعِمونَ إِذا قَدَرنا ... وَأَنّا المُهلِكونَ إِذا اِبتُلينا

---

(١) ينظر في مفهوم هذا المصطلح: التناص الواعي: شُكوله وإشكاليّاته، فاروق عبد الحكيم دربالة، مجلة الرسالة ص ٣٠٩، العدد الثالث والستون ٢٠٠٤م.

(٢) ديوان أمية بن أبي الصلت، تحقيق د. سجيع جميل الجبيلي: ١٤٠.

(٣) ديوان عمرو بن كلثوم: ٨٨، ٨٩.

وَأَنّــا المــانِعونَ لِمــا أَرَدنــا وَأَنّــا النــازِلونَ بِحَيــثُ شــينا
وَأَنّــا التــارِكونَ إِذا سَــخِطنا وَأَنّــا الآخِــذونَ إِذا رَضــينا
وَأَنّــا العاصِــمونَ إِذا أُطِعنــا وَأَنّــا العــازِمونَ إِذا عُصــينا
وَنَشــرَبُ إِن وَرَدنــا المــاءَ صَــفواً وَيَشــرَبُ غَيرُنــا كَــدَراً وَطينــا

فأبيات المجمهرة الستة السابقة تحتوي على ثمانيةَ عشرَ لفظا من أبيات المعلقة؛ فقد أخذ أمية: (القبائل- معد- إذا- بأنا- النازلون- وأنا- المانعون- إذا- أردنا- وأنا- وإنا- الشاربون- الماء- صفوا- ويشرب- غيرنا- كدرا- وطينا)، وفي هذا دليل واضح على تكرار ألفاظ صاحب المعلقة والتناصِّ اللفظيِّ معه بصورة مكثفة في هذه الأبيات، إضافة إلى التناص المعنوي والأسلوبي الواضح، وكأن "أمية" يعلن بذلك مناطحته لشاعر تغلب الكبير.

وإذا كانت أبيات "أمية" السابقة في مجمهرته تكاد تتطابق لفظيا مع أبيات "عمرو بن كلثوم" في معلقته، فإنه يمكن الاعتماد على ذلك في تأكيد صحة نسبة النونية الثانية إلى "أمية"؛ لأنه إذا ثبتت صحة نسبة المجمهرة- كما سبق بيانه- مع وجود هذا التناص اللفظي المفرط؛ فإن صحة نسبة أختها التي هي أقل منها تناصا أولى، على اعتبار أن التناص الظاهر عند بعض النقاد يعد من أسباب الشك في الشعر.

والتناص اللفظي موجود في النونية الثانية، حيث نجد القصيدة الثانية في إطار الغزل الحسي والمعاني الجسدية تتناص مع المعلقة كما في قول أمية:(١)

أَفــي سَــلمى يُعــاتِبُني أَبوهــا وَإِخوَتُهــا وَهُــم لِــي ظالِمُونــا
تُريــكَ إِذا وَقَفْــتَ عَلــى خَــلاءٍ وَقَــد أَمِنَــت عُيــونَ الناظِرينــا

(١) ديوان أمية بن أبي الصلت، تحقيق د. سجيع جميل الجبيلي: ١٤٤.

ذِراعَــي عَيطَــلٍ أَدمــاءَ بِكــرٍ هِجــانِ اللَــونِ لَــم تَقــرَأ جَنينــا

فهذه الأبيات تتناص وتتقاطع في دلالتها مع أبيات "عمرو بن كلثوم" التي يقول فيها:

أَفَــي لَيلَــى يُعــاتِبُني أَبوهــا وَإِخوَتُهــا وَهُــم لِــي ظالِمُونــا

تُرِيْــكَ إِذَا دَخَلْــتَ عَلَــى خَــلاَءٍ وَقَــدْ أَمِنَــتْ عُيُــوْنَ الكَاشِحِيْنَــا

ذِرَاعِــي عَيْطَــلٍ أَدَمَــاءَ بِكْــرٍ هِجَــانِ اللَّــوْنِ لَــمْ تَقْــرَأ جَنِيْنَــا

فتتناص الألفاظ الآتية وتتكرر بين الشاعرين: (أفي- يعاتبني- أبوها- تريك- إذا- خلاء- أمنت- عيون- ذراعي- عيطل- أدماء- بكر- هجان- اللون- لم تقرأ- جنينا)، إضافة إلى تكرار أبيات كاملة كالبيت الأخير في هذا النموذج والذي سبقه.

ومع ذلك لا يمكن التسليم بسهولة بأن هذا التطابق هو من باب التناص؛ حيث إن التناص اللفظي يتبعه تناص معنوي، وهنا تظهر مشكلة الانتحال التي سبقت الإشارة إليها، في مثل هذا النوع من التناص في نونيتي "أمية"، وتناقش هذه القضية مثل هذه الأبيات الواضحة التشابه أسلوبا ومعنى، حيث لا شيء فيها يحسب للشاعر المتأخر.

ولكن يَعِنُّ تفسير آخر ينطلق مما يتضح عند أمية من افتتانه بمعلقة "عمرو بن كلثوم" وتمثله لها، واتخاذها نموذجا يحتذى حتى راح ينسج على منوالها نونيتيه موافقا لها في الوزن والقافية والغرض الشعري، ومن ثم يمكن أن يكون هذا تناصا غرضه التلذذ بأبيات "عمرو بن كلثوم" والاعتماد عليها لقدرتها على تأدية المعنى الذي يريده أمية، ولا سيما أنها في الغرض ذاته الذي قصده، أو أن أمية قد حفظ المعلقة ولم يستطع الخلاص من أسرها وسطوتها عليه، ففي "حلية المحاضرة" يرصد "الحاتمي" هذا التناص الحرفي بين الأعشى والمسيب بن علس فيقول: " فوجدنا الأعشى- وهو أحد الفحول الأربعة- لما حبس وامتحن، اعتمد في هذه القصيدة على خاله أبي الفضة

المسيب بن علس الضبعي، وهو أخو أمه... ألا ترى إلى ضيق الأمر عليه؟ حين حبس، حتى اعتمد هذا الاعتماد البين الذي لا يكون مواردة، ولا اتفاقاً في القول، مع قرب الآخذ من المأخوذ منه؟!"[١]، وبناء على ذلك فقد يكون ما وقع في نونيتي أمية من هذا القبيل الذي ذكره صاحب "حلية المحاضرة"، ومع كل ذلك لا يمكن لباحث أن يرد القول بأن مثل هذه الأبيات قد تعد من الانتحال أو الخلط الواقع من الرواة بين القصيدتين لاتحادهما وزنا وقافية وتقاربهما معنى.

وإذا كان من الإمكان حمل هذا التناص على تلذذ الشاعر بأبيات المعلقة، وتعمد إيراد أبياتها بصورتها اللفظية في نونيتيه لهذا السبب؛ فيجب القول بحضور المعلقة في ذهن أمية وتوارد أبياتها على عقله حتى صارت بالنسبة له نموذجا في الفخر بالبطولة والإباء والمنعة، وهي كذلك بالنسبة لكل عربي شاعرا كان أو غير شاعر، جديرة بهذه الصدارة في مضامينها، والأمر حينئذ لن يكون من قبيل التوارد العفوي- كما ذكر الحاتمي- بل يكون من قبيل التضمين المتعمد الذي عرفه ابن رشيق القيرواني بقوله: "فأما التضمين فهو قصدك إلى البيت من الشعر أو القسيم فتأتي به في أواخر شعرك أو في وسطه كالمتمثل"[٢] وهو ما يسمى في الدراسات الحديثة بالتناص الواعي.

المحور الثاني: التناص الأسلوبي:

إذا كان التناص يمثّل رافداً ثقافياً يعتمد عليه الشاعر في بناء عمله الفنّي متكئاً على ثقافته التراثية سواء أكان هذا الاتكاء شعورياً

(١) حلية المحاضرة، الحاتمي:

(٢) العمدة: ٨٤/٢.

أم لاشعورياً[1]؛ فإن التأثر لا يقتصر على نوع واحد أو عنصر واحد، بل يتعدى إلى كل أجزاء العمل الأدبي ومكوناته الفنية.

وفي المحور السابق وردت بعض النماذج التي تخدم فكرة هذا المحور، وتبين وحدة النسيج الأسلوبي بين نونيتي أمية والمعلقة، إذ اللفظ يعد اللبنة الأولى للأسلوب، ووَحدة بنائية كاشفة عن شكله وطريقة نظمه؛ وقد اتضح ذلك في كثرة استخدام الصيغ الخبرية المتوالية، وتكرار إدخال اللام على اسم الفاعل: النازلون– المانعون– الشاربون... في الفخر، وفي الغزل الصريح كذلك لم يحد "أمية" عن ترتيب الجملة وتناسقها الموجود في المعلقة.

وهذا التوافق بين المجمهرة والمعلقة دعا شارح كتاب "أشعار الشعراء الستة الجاهليين" إلى أن يقول: "وتتفق القصيدتان في كثير من وجوه الشعر والشاعرية: تتفقان في الموضوع وفي الوزن والقافية، كما تتفقان في خيالهما والمبالغة الواضحة فيهما، وتتفقان فوق ذلك في هذه السهولة الواضحة الغالبة عليهما، وخاصة عندما ينتقل الشاعران إلى الغرض الأصلي في قصيدتيهما وهو الفخر، وليست هذه السهولة الفنية بغريبة على الشاعرين، فارتجال عمرو لقصيدته، ومقام الفخر يقتضيان السهولة، ونشأة أمية في الطائف، وحياته فيها بين الزروع والفاكهة، والجو الجميل، والهواء الطلق، وتنقّله بين الشام واليمن ومكة والمدينة، كل ذلك جعله يعيش في ظلال قسط من الحضارة صقلت مواهبه الأدبية وطبيعته الفنية، فظهر أثر ذلك في شعره وضوحا وسهولة وإسجاحا وصقلا فنيّا رائعا"[2].

(١) ينظر: الرحلات الخيالية في الشعر العربي الحديث، د. محمد الصالح السليمان: ١٨٩، اتحاد الكتاب العرب ٢٠٠٠م.

(٢) أشعار الشعراء الستة الجاهليين: ٢/ ٢٥٧.

ومن ملامح التناص الأسلوبي بين نونيتي أمية والمعلقة كذلك كثرة ورود أسلوب الشرط بإذا؛ كقول أمية في المجمهرة:(١)

إذا مـا المَـوتُ عسـكر بِالمنايـا وَزايَلَـــتِ المُهَنَّـــدَةُ الجُفونـــا

....

نفـوا عـن أرضـهم عـدنان طُـرا وكـــانوا بالربابـــة قاطنينـــا

ومنه قول أمية السابق:

وَأَنّـــا المـــانِعونَ إِذا أَرَدنـــا وَأَنّـــا العـــاطِفـــونَ إِذا دُعينـــا

وَأَنّـــا الحـــامِلونَ إِذا أَناخَـــت خُطـــوبٌ فـــي العَشـــيرَةِ تَبتَلينـــا

وَأَنّـــا الرافِعـــونَ عَلـــى مَعَـــدٍّ أَكُفـــاً فـــي المَكـــارِمِ مـــا بَقينـــا

حيث يتضح التناص باستخدام أداة الشرط "إذا" بينه وبين قول عمرو:(٢)

إِذَا مَـا المَلْـكُ سَـامَ النَّـاسَ خَسْفـاً أَبَيْنَـــا أَنْ نُقِـــرَّ الـــذُّلَّ فِيْنَـــا

وقوله:

وَأَنَّـــا التَـــارِكُوْنَ إِذَا سَخِطْنَـــا وَأَنَّا الآخِـذُوْنَ إِذَا رَضِـــيْنَـــا

وَأَنَّـــا العَاصِمُـــوْنَ إِذَا أُطِعْنَـــا وَأَنـــا العَازِمُـــوْنَ إِذَا عُصِيْـــا

و"إذا" هنا تفيد معنى الاستقبال، والاستقبال مظنة الادّعاء، ولكن الشاعرين استطاعا أن يأتيا بها في معان مجزوم بوقوعها، لا مظنون بوقوعها؛ لأن الظن يتنافى مع معاني الفخر والحماسة ولا يتوقعه المتلقي في هذا السياق، وخاصة إذا كانت البيئة الجاهلية قائمة على الحروب التي تقع فيها كل هذه المعاني التي حملتها الأفعال الماضية عقب أداة الشرط، فجاءت دالة على كثرة وقوع جملتها أو فعل الشرط وجوابه المتقدم عليها بصيغة اسم الفاعل.

(١) ديوان أمية بن أبي الصلت، تحقيق د. سجيع جميل الجبيلي: ١٤١، ١٤٢.

(٢) ديوان عمرو بن كلثوم: ٨٩.

ومن هذه الأساليب التي تدل على تقارب طريقة نظم الشاعرين في شعرهما استخدام "متى" الشرطية الجازمة، ومنه قول أمية في نونيته الأخرى:(١)

مَتّـى مـا أَدعُ فـي بَكـرٍ يُجِبنـي قَبائِلُهـا بِـأَكثَرِ ناصِـرينا

فهذا الأسلوب المتضمن لفعلي الشرط والجواب يأتي في قول عمرو:(٢)

مَتَـى نَنْقُـلْ إِلَـى قَـوْمٍ رَحَانَـا يَكُـوْنُوا فِي اللِّقَـاءِ لَهَا طَحِيْنَـا

وفي قوله أيضا:(٣)

مَتَـى نَعْقِـد قَرِيْنَتَنَـا بِحَبْـلٍ تَجُـذَّ الحَبْـلَ أَوْ تَقْـصِ القَرِيْنَـا

ولا ريب في أن استخدام "متى" في أسلوب الشرط أعطى الكلام ترابطا وتلازما بين الجملتين، ولكنها ليست شائعة شيوع "إذا" التي وردت كثيرا في النونيات الثلاث.

ومنه كذلك كثرة استخدام "حتى" الغائية، كقول أمية في النونية الأخرى:(٤)

فَإِنـكِ قَـد شُـغِفتِ القَلـبَ حَتّـى بَلِيـتُ وَلا أَراكِ تَغَيَّرينـا

وقوله وهو من قبيل إنصاف الخصم:(٥)

فَـذادُونا بِبـيضٍ مُرهَفـاتٍ وَذُدنـاهُم بِها حَـتّى اِستَقَينـا

ويتكرر استخدامها في المعلقة، كما في قول صاحبها:(٦)

تَجُـوْرُ بِـذِي اللَّبَانَـةِ عَـنْ هَـوَاهُ إِذَا مَـا ذَاقَهَـا حَتَّـى يَلِيْنَـا

(١) ديوان أمية بن أبي الصلت، تحقيق د. سجيع جميل الجبيلي: ١٤٤.
(٢) ديوان عمرو بن كلثوم: ٧٢.
(٣) السابق: ٨١.
(٤) ديوان أمية بن أبي الصلت، تحقيق د. سجيع جميل الجبيلي: ١٤٤.
(٥) السابق: ١٤٥.
(٦) ديوان عمرو بن كلثوم: ٦٥.

وقوله:[١]

مَـلأْنَا البَـرَّ حَتَّـى ضَـاقَ عَنَّـا وَظَهـرَ البَحْرِ نَمْلَـــؤُهُ سَفِيْنَـا

ومن هذا التناص الأسلوبي كثرة استخدام صيغة اسم الفاعل، ولا سيما المقترنة بأل، فقد ورد في مجمهرة "أمية" من أسماء الفاعل على سبيل المثال: (النازلون- الضاربون- المانعون- العاطفون- الحاملون- الرافعون- الشاربون)، وورد في معلقة "عمرو بن كلثوم": (المطعمون- المهلكون- المانعون- النازلون- التاركون- الآخذون- العاصمون- العازمون)، وقد تكررت هذه الصيغة في القرآن الكريم في سياق واحد وآية واحدة في قوله تعالى: "التَّائِبُونَ الْعَابِدُونَ الْحَامِدُونَ السَّائِحُونَ الرَّاكِعُونَ السَّاجِدُونَ الْآمِرُونَ بِالْمَعْرُوفِ وَالنَّاهُونَ عَنِ الْمُنكَرِ وَالْحَافِظُونَ لِحُدُودِ اللَّهِ وَبَشِّرِ الْمُؤْمِنِينَ" [٢]، وهي صيغة تدل على قوة الفعل وتفيد التجدد والاستمرار.

ومنه تكرار لفظة بعينها تقع في أول البيت أو أول الشطر الثاني منه في مطلع البيت الذي يليه، كقول أمية في مجمهرته:[٣]

وَأَنّـــا الرافِعـــونَ عَلـــى مَعَـــدٍّ أَكُفّـــاً فـــي المَكـــارِمِ مـــا بَقِينـــا

أَكُفّـــاً فـــي المَكـــارِمِ قَـــدَّمَتها قُـــرونٌ أُورِثَـــت مِنـــا قُرونـــا

فكرر كلمة "أكفا" في البيت الأول في مطلع البيت الثاني، وكذلك فعل "عمرو بن كلثوم" في قوله:[٤]

قِفِـــي قَبْـــلَ التَّفَـــرُّقِ يَـــا ظَعِيْنَـــا نُخَبِّـــرْكِ اليَقِيْـــنَ وَتُخْبِرِيْنَـــا

قِفِـــي نَسْـــأَلْكِ هَـــلْ أَحْـــدَثْتِ صَـــرْما لِوَشْـــكِ البَـــيْنِ أَمْ خُنْـــتِ الأَمِيْنَـــا

(١) السابق: ٩١.

(٢) سورة التوبة: ١١٢.

(٣) ديوان أمية بن أبي الصلت، تحقيق د. سجيع جميل الجبيلي: ١٤١.

(٤) ديوان عمرو بن كلثوم: ٦٦، ٦٧.

وأسلوب الخبر كان هو الغالبَ على الشاعرين؛ لأنهما كانا يسردان بطولة قومهما، ويقدمان معلومات حقيقية عن القبيلة التي يفتخران بها، ولا سيما "أمية" الذي كان مقلا في استخدام أسلوب الإنشاء، أما "عمرو بن كلثوم" فقد كان أكثر تنوعا بين الأسلوبين في معلقته.

ومن أمثلة الخبر عند أمية قوله:(١)

فلسنا في مودتنا أخانا إلى الأعداءِ بالمتعذّرِينا

ولكنَّا وإياهم مددنا لوصل قرابة حبلاً متينا

وأما الإنشاء فلم أجد من أمثلته عند "أمية" سوى موضعين للاستفهام في قوله:(٢)

أفي سَلمى يُعاتبني أبوها وإخوتُها وهم لي ظالمونا؟

ألم ترَ أنَّ حظِّي من سُليمى أمانيَ قد يَرُحن ويَغْتدينا؟

وموضع للأمر في قوله:

ألا قُلْ للقبائلِ إنَّ بكراً وتغْلِبَ بعدَ حربهمُ سنينا

وكلها في غير المجمهرة، أي في نونيته الأخرى، وهو ما يدل على أن "أمية" كان يؤثر الأسلوب الخبري على الأسلوب الإنشائي، أو كان محكوما بأسلوب الحكي والإخبار عن ماضي قبيلته، وسرد ما قامت به من بطولات وصولات.

أما المعلقة فكانت سخية غنية بالأسلوبين: الخبر والإنشاء؛ وإن غلب عليها الأسلوب الخبري، فلأنه الأصل في الكلام؛ فأما الخبر فمن أمثلته قول "عمرو بن كلثوم":(٣)

---

(١) ديوان أمية بن أبي الصلت، تحقيق د. سجيع جميل الجبيلي: ١٤٥.

(٢) السابق: ١٤٤.

(٣) ديوان عمرو بن كلثوم: ٨٣.

وَكُنَّـــا الأَيْمَنِيـــنَ إِذَا التَقَيْنَـــا وَكَـــانَ الأَيْسَـــرِينَ بَنُـــو أَبِينَـــا
فَصَالُـوا صَـوْلَةً فِـيْمَنْ يَلِيْهِـمْ وَصُلْنَـــا صَـــوْلَةً فِـيْمَنْ يَلِيْنَـــا
فَـــآبُوا بِالنِّـــهَابِ وَبِالسَّبَايَـــا وَأُبْـــنَا بِالمُلُـــوْكِ مُصَفَّدِيْنَـــا

وأما أسلوب الإنشاء في المعلقة فأمثلته كثيرة، ومنها النداء كقوله:

أَبَا هِنْدٍ فَلاَ تَعْجَـلْ عَلَيْنَـــــا وَأَنْظِـــرْنَا نُخَبِّـــرْكَ اليَقِيْنَـــا

والاستفهام مثل قوله:(١)

بِـأَيِّ مَشِيْئَـةٍ عَمْـرُو بْـنَ هِنْـدٍ نَكُـوْنُ لِقَيْلِكُـمْ فِيْهَـا قَطِيْنَـا؟
بِـأَيِّ مَشِيْئَـةٍ عَمْـرَو بْـنَ هِنْـدٍ تُطِيْـعُ بِنَـا الوُشَـاةَ وَتَزْدَرِيْنَـا؟
إِلَيْكُـمْ يَـا بَنِـي بَكْـرٍ إِلَيْكُـمْ أَلَمَّـا تَعْـرِفُوا مِنَّـا اليَقِيْنَـا؟
أَلَمَّـا تَعْلَمُـوا مِنَّـا وَمِنْكُـمْ كَتَـائِبَ يَطَّعِـنَّ وَيَرْتَمِيْنَـا؟

ومن أمثلة النفي في المعلقة:(٢)

أَلاَ لاَ يَجْهَلَـنَّ أَحَـدٌ عَلَيْنَـا فَنَجْهَـلَ فَـوْقَ جَهْـلِ الجَاهِلِيْنَـا

وهذا السخاء الأسلوبي المتنوع في المعلقة يدل على قوة أسلوبها؛ حيث إن هذا التنوع بين الخبر والإنشاء يكسر رتابة الأسلوب، ويشوق المتلقي، ومن قبلُ يدل على انشعاب الكلام في وجدان الشاعر، وكثرة مجاريه، وتعدد سبله.

ومن ألوان التناص الأسلوبي ما يمكن أن يطلق عليه التناص التصويري، وأعني به ما يأتي في أسلوب الشاعرين من ألوان البيان وصوره البلاغية، كالتشبيه والاستعارة والكناية؛ ولا سيما التشبيه والكناية فهما كثيرتا الاستخدام في شعرهما، وعلى سبيل التمثيل يظهر عند أمية وصاحب

(١) ديوان عمرو بن كلثوم: البيتان الأولان ص ٧٩، والآخران ص ٨٤.
(٢) السابق ٧٨.

المعلقة كثرة ورود التشبيه باستخدام الأداة "كأن"؛ ففي النونية الأخرى يقول أمية:(١)

كَـــأَنَّ المِسْـــكَ تَخْلِطُـــهُ بِفِيهـــا وريـــــحَ قَرَنْفُـــــلٍ واليَاسَـــــمِينَا

ويقول:(٢)

كَـــأَنَّ أَكُفَّهُـــمْ عَـــذَبٌ مُلقَّـــىً وَحُمّـــاضٌ بأَيـــدي مُعلِنينـــا(٣)

ويقول أيضا:(٤)

كـــأَنّ رِمـــاحَهُم سَـــيلٌ مُطِـــلٌّ وأَمســـاكٌ بَأَيـــدي مُورِدينـــا

وأما المعلقة ففيها من التشبيه بكأن قول صاحبها:(٥)

كـــأن الشـــهبَ فـــي الآذان منهـــا إذا قرعـــوا بحافتهـــا الجبينـــا
قرعـــوا بحافتهـــا الجبينـــا

وقوله:(٦)

كَـــأَنَّ سُيُـــوْفَنَا فِينـــا وفيهـــم مَخَـــارِيْـــقٌ(٧)بِأَيْـــدِي لاَعِبِيْنَـــــا
كَـــأَنَّ ثيابَنـــا مِنّـــا وَمِـــنهُم خُضِـــبنَ بِأَرجـــوانٍ أَو طُلينـــا

وأهم ما يضفيه هذا الأسلوب على البيت التأكيدُ والمبالغة أي التأكيد على صفة معينة أو المبالغة في وصف المشبه، حتى كأنما صار هو

(١) ديوان أمية بن أبي الصلت، تحقيق د. سجيع جميل الجبيلي: ١٤٤.
(٢) السابق: ١٤٥.
(٣) سبق شرح غريبِ هذا البيت.
(٤) ديوان أمية بن أبي الصلت، تحقيق د. سجيع جميل الجبيلي: ١٤٥.
(٥) ديوان عمرو بن كلثوم: ٦٥.
(٦) السابق: ٧٦.
(٧) المِخْراقُ مِنديل أَو نَحْوُهُ يُلوى فيُضرب بِهِ أَو يُلَفُّ فيُفَزَّعُ بِهِ، وَهُوَ لُعْبة يَلْعب بِهَا الصِّبْيَانُ. لسان العرب (خرق).

والمشبه به شيئا واحدا، كما يجعل الفكرة أو الصورة أقربَ إلى ذهن المستمع أو القارئ، مما يسهل فهمها واستيعابها.

وأما الكناية فكانت من أكثر ألوان البيان توظيفا عند الشاعرين، حيث وصفا بها الحرب وفتكهم بالأعداء وبأسهم الشديد عليهم، فكانت أكثر طواعية من غيرها في التعبير عن هذه المعاني الحماسية؛ فالكناية هي أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له، ولكن يجيء إلى معنى هو مرادفه، فيومئ به إلى المعنى الأول، ويجعله دليلا عليه(١)، فكانت لذلك أكثر قوة في التعبير عن مقاصدهم وأهدافهم، ومنها قول أمية في المجمهرة:(٢)

نُشــرِّد بالمخافــةِ مَــن أتانــا ويُعطينــا المقــادة مَــن يَلِينــا

إذا مــا المــوتُ عســكرَ بالمنايــا وزايلــتِ المهنَّــدةُ الجفونــا

وقوله في نونيته الأخرى: (٣)

تميــدُ الأرضُ إنْ ركِبَــتْ تمــيمٌ وإنْ نزلــوا ســمعتَ لهــا أنينــا

وشَـيْبُ الـرأسِ أهـونُ مِـن لِقـاهم إذا هَــزّوا القَنــا مُتقابلينــا

فكنــى الشــاعر بالتشــريد بالمخافــة عــن الســيف، وكنــى بقولــه: يعطينــا المقــادة عــن الزعامــة والســلطان، وكنــى بنســبة الفعــل: عســكر إلــى المــوت عــن شــدة الحــرب وضــراوتها، كمــا كنــى بميــد الأرض عــن اختيــال القبيلــة وشــدة وطأتهــا، وبشــيب الــرأس عــن الفــزع، وبهــز القنــا عن نشوب الحرب.

(١) جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، الهاشمي: ١/ ٢٨٦، تحقيق د/ يوسف الصميلي، المكتبة العصرية- بيروت (د.ت).

(٢) ديوان أمية بن أبي الصلت، تحقيق د. سجيع جميل الجبيلي: ١٤١.

(٣) السابق: ١٤٥.

وهذه الكنايات على شاكلة قول "عمرو بن كلثوم" في معلقته:(١)

بِأَنَّـــا نَـــوردُ الرايـــاتِ بيضـــاً وَنُصـــدِرُهُنَّ حُمْـــراً قَـــد رَوينـــا

نَشُـقُّ بِهَـا رُؤُوْسَ القَـوْمِ شَقًّـا وَنَخْتَلِـــبُ الرِّقَـــابَ فَتَخْتَلِيْنَـــا

وَنَحْـنُ إِذَا عِمَـادُ الحَـيِّ خَـرَّتْ عَـنِ الأَحْفَـاضِ(٢) نَمْنَـعُ مَـنْ يَلِيْنَـا

مَـلأْنَا البَـرَّ حَتَّـى ضَـاقَ عَنَّـا وَظَهْـــرُ البَحْـــرِ نَمْلَـــؤُهُ سَفِيْنَـــا

إِذَا بَلَـــغَ الفِطَـــامَ لَنَـــا صَبِـــيٌّ تَخِـــرُّ لَـــهُ الجَبَـــابِرُ سَاجِدِيْنَـــا

فبياض الرايات كناية عن مرحلة ما قبل الحرب، واحمرار الرايات كناية عن كثرة القتلى من الأعداء، وشق الرؤوس كناية عن شدة البأس، واختلاب الرقاب كذلك، ومثلهما جذُّ الرؤوس، وخرت عماد الحي عن الأحفاض كناية عن الضعف، وملء قبيلة الشاعر البرَّ وظهر البحر كنايتان عن الكثرة والغلبة، وسجود الجبابرة للرضيع كناية عن سطوة القبيلة وقوتها.

والجامع بين هذه الكنايات كلِّها عند الشاعرين صدورُها عن نفْس حماسية متأججة بشعور الفخر بالقبيلة والاعتداد ببأسها وقوتها وبسالتها في مواجهة أعداءٍ يمتلكون أسباب القوة والضراوة في القتال، كما يجمع بينها المبالغة في المعاني الحماسية ووصف القبيلة بالغلبة والظهور على خصومها؛ حتى كأنها صدرت عن نفَس واحد وشاعر واحد، وكأنما هو تناص في الأسلوب والروح والتجربة الشعرية.

وتكمن بلاغة الكنايات السابقة في تأكيد المعنى المراد، وتقديمه في صورة موجزة تلميحا به؛ ومن ثم فهي هنا أبلغ من الحقيقة التي يكون فيها

---

(١) هي على الترتيب ص ٧١، ٧٤، ٧٥، ٧٥، ٩١، ٩١.

(٢) الأحفاض: الأَمْتِعَةُ أَو أَوْعِيَتُها كالجُوالِق وَنَحْوِهَا؛ وَقِيلَ: الأَحْفاضُ هَاهُنَا صغارُ الإِبل أَول مَا تُرْكَب. لسان العرب (حفض).

المعنى صريحا مباشرا؛ فهي كالدعوى المشفوعة ببينة، فكانت أكثر إقناعا وثباتا في نفس المتلقي، وأقوى بيانا في نقل إحساس الشاعر وما يمور في وِجدانه من معاني الفخر والحماسة.

وأسلوب المبالغة واضح عند الشاعرين، إذ هي عماد الكناية والمجاز عموما، كما في قول أمية:

تميدُ الأرضُ إن ركِبتْ تميمٌ وإن نزلوا سمعتَ لها أنينا

ورغم هذه المبالغة يستَلفت الأنظارَ جمالُ صياغة البيت وقوةُ عبارته، وانعقاده على المقابلة في المعنى، ومبالغته المقبولة في ميدان الفخر؛ ففيه- أي الفخر- لا يُحجر على الشاعر أن يقول فيبالغ؛ لأن المقام يقتضي ذلك، ولعلنا نستحضر نقد النابغة لأبيات "حسان بن ثابت"- رضي الله عنه- في الفخر، حينما قال له: "أَنْت شَاعِر، وَلَكِنَّك أقللت جِفانك وأسيافك، وفخرت بِمن ولدتَ وَلم تَفْخَرْ بِمن ولدك"(١).

ومن مبالغات صاحب المعلقة قوله:(٢)

كَأَنَّا وَالسُّيُوْفُ مُسَلَّلاَتٌ وَلَدْنَا النَّاسَ طُرّاً أَجْمَعِيْنَا

والبيتان الأخيران اللذان اختتم بهما معلقته يشبهان هذا البيتَ معنى وشعورا، يبالغ كذلك فيهما مبالغة ملحوظة دون أن يخفف حدة المبالغة باستخدام "كأن" كما فعل في البيت السابق، ويتشابه في هذه المبالغات إلى حد بعيد مع مبالغات "أمية بن أبي الصلت" في استعراض معاني الفخر القبلي.

(١) خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، عبد القادر بن عمر البغدادي: ٨/ ١١١، تحقيق د/ عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، الطبعة الرابعة ١٤١٨هـ- ١٩٩٧م.

(٢) ديوان عمرو بن كلثوم: ٨٨.

وما سبق من أشكال التناص الأسلوبي يمكن رصدها بمجرد قراءة هذه القصائد الثلاث، ويمكن الاستدلال الواضح من خلالها على وقوع التناص بين الشاعرين في أدق اللوازم الأسلوبية، وتأثر أمية بصاحبه تأثرا كبيرا ينم عن استيعابه شعرَه وتتلمذه على يديه، وما قيل من وقوع التطابق النصي الذي يتضمن تكرار اللفظ والمعنى؛ لا يدل إلا على أن قصيدتي "أمية" تؤكدان تأثره بصاحبه، وسيره في ركابه، ومحاولة مجاراته، مع الأخذ في الاعتبار أنه إذا كان ثمة خلط بين شعريهما فإنه لم يعمَّ القصيدتين؛ بل جاء في مواضع محددة لا تنفي حمل القصيدة على التناص الذي لا يتعارض مع استقلالية قصيدتي أمية النونيتين.

المحور الثالث: التناص الصوتي:

ليس الاتفاق في الوزن والقافية وحدهما داعيا للقول بوقوع التناص الصوتي؛ بل إن هناك ما يدعم وحدة الوزن والقافية من ظواهر صوتية يمكن رصدها بين نونيتي "أمية بن أبي الصلت" ومعلقة "عمرو بن كلثوم"، فقد حذا أميةُ حذو عمرو بن كلثوم، فلم يكتفِ بالوزن والقافية، وإنَّما اجتر كثيرا من قوافي المعلّقة بالألفاظ عينها؛ وعقد قصيدتيه على كثير من قوافي المعلقة، فإذا أخذنا المجمهرة نموذجا لبيان ذلك، نجد أنها تخالف المعلقة في ستةَ عشرَ قافية، وهي: (يغتدينا، وصلينا، والأقدمينا، والأقدمينا[1]، وهاربينا، وعرينا، ووتينا، وحصينا، ودعينا، وتبتلينا، وقرونا، والدارعينا، وقاطنينا، والوطينا، ومشرقينا، وآخرينا ووطينا)؛ فهذه القوافي السبعةَ عشرَ لم تأت في المعلقة، بينما بقية أبيات المجمهرة وهي- ستة عشر- تتوافق مع المعلقة في قوافيها وهي: (قطينا، والطحينا، وافتلينا، واليقينا، وبُنينا، وتعلمينا، وبَنينا، وبقينا، وينحنينا، ومجربينا، وأولينا، والتقينا، وبقينا، ويلينا، والجفونا،

(١) مكررة في البيتين السابع والثامن.

والقطينا)، ولا شك أن لهذا دورا صوتيا كبيرا جعل القصيدتين تتناصان نغما وهمسا، وتتماوجان معاً رقة وشدة.

وإيقاع النونيتين يعكس حماسةَ صاحبهما، واحتشادَ معاني البطولة في نفوس أبناء قبيلته، كما أن إيقاع المعلقة يعكس كل مكونات النفَس الحماسيِّ للشاعر وقبيلته معاً، وتعد من أقصاها إلى أقصاها قِدرا تغلي وتضطرم من فرط الاحتفال بالأمجاد وذكر الحروب، وتكاد تتنفس قوة من وقع الألفاظ الضخمة الموظفة، وجو الحرب المندلع، ولقد اختار الشاعر للفخر بجماعته بحراً يساعد على السرد والتصوير(١)، وهو بحر الوافر الذي اختاره "أمية" لنونيتيه كذلك اتباعا.

بل إن "أمية" في موسيقاه الداخلية يتناص مع "عمرو بن كلثوم" في تكرار الألفاظ والتراكيب التي سبقت الإشارة إليها في مبحث التناص الأسلوبي.

ومن الظواهر الصوتية التي تؤكد التناص الصوتي بين الشاعرين وقوع السناد(٢) عندهما، فمنه قول أمية في النونية الثانية:(٣)

فَلَمّا لَم تَدع قَوساً وَنَبْلاً مَشَينا النِصفَ ثُم مَشَوا إِلَيْنا

فَذادُونا بِبيضٍ مُرهَفاتٍ وَذُدناهُم بِها حَتّى اِستَقَيْنا

فقد وقع السِّناد في البيتين السابقين؛ لأن الياء إذا انفتح ما قبلها لم يتم لِينُها، فلا توافقَ بين كلمتي: إلَيْنا، واستقَيْنا، وكلمة (مُنْتَوِينا) في عجُز

(١) تحليل معلقة عمرو بن كلثوم على ضوء التفكيكية، السعيد رشدي: https://essaidrochdi.blogspot.com/2014/12/blog-post_25.html

(٢) السناد هو اختلاف ما يُراعى قبل الروي من الحروف والحركات. ينظر: أهدى سبيل إلى علمي الخليل، د. محمود مصطفى: ١٠٤، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى ١٤٢٣هـ - ٢٠٠٢م.

(٣) ديوان أمية بن أبي الصلت، تحقيق د. سجيع جميل الجبيلي: ١٤٥.

البيت الأول من القصيدة، وهو عيب من عيوب القافية، وقد جاء به أيضا عمرو بن كلثوم في قوله:(١)

كَـأَنَّ غُضُـوْنَهُنَّ مُتُـوْنُ غُـدْرٍ تُصَفِّقُهَـا الرِّيَـاحُ إِذَا جَرَيْنَـا

فكلمة: جَرَيْنَا، لا تتوافق مع: أَنْدَرِينا في عجُز البيت الأول من المعلقة.

والسناد وإن كان عيبا من عيوب القافية إلا أن وقوعه عند الشاعرين يشير إلى ظاهرة التوافق الصوتي، والعلاقة الوثيقة بين النونيات الثلاث في الإيقاع والنغم.

وتتكئ معلقة عمرو بن كلثوم على إيقاع صاخب يحاكي روح المعركة من ناحية، ويؤدي أدوار النشيد الجماعي من ناحية أخرى، ويتجلى ذلك من خلال ظاهرة التَّكرار المتفشية في القصيدة(٢)، وهذا ما جاراه فيه "أمية"، مما سوغ القول بأن هذه النونيات الثلاث تكمن فيها الروح الوثابة واللغة الحيوية المتحركة/ الديناميكية من خلال كثرة استخدام الأفعال– لا سيما الماضية والمضارعة– إضافة إلى ما سبق ذكره من كثرة استخدام اسم الفاعل الذي كان له أثر كبير في إظهار الروح الحماسية، والانفعال العاطفي النزّاع إلى الدفاع عن القبيلة باللسان والسنان معا، وقد سبق الحديث عن ذلك، وهو أسلوب تستلفت الأنظارَ كثرةُ وروده في الشعر الجاهلي، ومنه قول "الخرنق بنت بدر" تفتخر بقومها:(٣)

النَـــازِلونَ بِكُـــلَّ مُعتَـــرَكٍ وَالطَيِّبـــــونَ مَعاقِـــــدَ الأُزرِ

(١) ديوان عمرو بن كلثوم: ٨٥.

(٢) الشعر الجاهلي قضاياه وظواهره الفنية، كريم الوائلي: ١٩٢.

(٣) ديوان الخرنق بنت بدر: ٢٩، ٣٠، تحقيق/ د. حسين نصار، دار الكتب المصرية، الطبعة الأولى ١٩٦٩م.

الضـــارِبونَ بِحَومَـــةٍ نَزَلَـــت وَالطـــــاعِنونَ بِـــــأَذرُعٍ شُـــــعرِ
وَالخـــــــالِطون لُجَيـــــــنَهُمُ وَذَوي الغِنـــى مِـــنُهم بِـــذي الفَقـــرِ

ومن نماذج الأفعال الماضية والمضارعة التي فشت في النونيات قول أمية:(١)

متـــى مـــا أدعُ فـــي بكـــر يُجبْنـــي قبائلُهـــا بـــأكثر ناصـــرينا
وإن هتفـــتْ بنـــو بكـــر أجبْنـــا إلـــيهم بالصـــنائع مُعلنينـــا
نُجالـــدُ عـــنهمُ وتـــذود عنـــا كتـــائبُهم يـــرُحن ويغتـــدينا
فلســـنا فـــي مودتنـــا أخانـــا إلـــى الأعـــداءِ بالمتعـــذِّرينا

ومنه قول "عمرو" في معلقته:(٢)

قَرَيْنَاكُـــمْ فَعَجَّلْنَـــا قِرَاكُـــمْ قُبَيْـــلَ الصُّـــبْحِ مِـــرْدَاةً طَحُوْنَـــا
نَعُـــمُّ أُنَاسَنَـــا وَنَعِـــفُّ عَنْهُـــمْ وَنَحْمِـــلُ عَنْهُـــمُ مَـــا حَمَّلُوْنَـــا
نُطَـاعِنُ مَـا تَرَاخَـى النَّـاسُ عَنَّـا وَنَضْـرِبُ بِالسِّـيُوْفِ إِذَا غُشِيْنَـا

والفعل المضارع يكثُر في التعبير عن قعقعة السيوف، ودويِّ الرماح وصهيل الخيول في ميدان القتال فيما وصفا به قبيلتيهما من شجاعة وبسالة، وما وصفا به كذلك الكماة من أعدائهما، وكأنهما استعانا به في نقل صورة حية مباشرة للحدث الآنيِّ الذي يتراءى أمام ناظريهما، وأما الفعل الماضي فيكثر في الحديث عن الأمجاد والافتخار بالآباء والأجداد والاعتداد بالأحساب والأنساب، والعودة إلى الماضي عموما، كما في قول "أمية":(٣)

وَرِثنـــا المَجـــدَ عَـــن كُبـــرا نِـــزارٍ فَأَورَثنـــــا مَآثِرَنـــــا البَنينـــــا
وَكُنّـــا حَيثُمـــا عَلِمَـــت مَعَـــدٌّ أَقَمنـــا حَيـــثُ ســـاروا هارِبينـــا

(١) ديوان أمية بن أبي الصلت، تحقيق د. سجيع جميل الجبيلي: ١٤٤، ١٤٥.
(٢) ديوان عمرو بن كلثوم: ٧٣، ٧٤.
(٣) ديوان أمية بن أبي الصلت، تحقيق د. سجيع جميل الجبيلي: ١٣٩.

وقول "عمرو بن كلثوم":(١)

وَرِثْنَا مَجْدَ عَلْقَمَةَ بْنِ سَيْفٍ أَبَاحَ لَنَا حُصُوْنَ المَجْدِ دِيْنَا

وَرَثْتُ مُهَلْهِلاً وَالخَيْرَ مِنْهُ زُهَيْراً نِعْمَ ذُخْرُ الذَّاخِرِيْنَا

وهذا الاستخدام المتنوع للأفعال والتنقل بين الأزمنة كان سببا في ثراء المعاني، وتنوع الأساليب مما يكسب النص فاعلية وحيوية وحركة ديناميكية مثيرة، كما يعطي تدرجا في العرض يؤدي الزمنُ فيه دورا رئيسا بما يكشف عن الأحداث، ويرصد حركتها في الماضي والحاضر، ويضيف للنص عنصر التشويق ويجعل القارئ يتابع الأحداث بترقب وشغف.

وتتبعُ رصدِ الظواهر الصوتية المشتركة في هذه النونيات الثلاث يفتح أبوابا كثيرة على مستوى الموسيقى الداخلية والتراكيب النصية، وعلى مستوى الموسيقى الخارجية المتمثلة في الوزن والقافية كذلك، وفي هذا الصدد لا بد أن يُلتفت إلى الإيقاع الناجم عن ضمير الجمع المتصل للمتكلمين (نا)، وضمير الجمع المتصل للغائب (هم)؛ فالقصائد الثلاث مفعمات بهذه الضمائر التي ترددت في كثير من الأبيات أكثر من مرة، فأعطت القصائد تشابها صوتيا كبيرا، ونغما موسيقيا موحدا، وخاصة في غرض الفخر والحماسة وتَعداد مآثر القبيلة.

وأما الموسيقى الخارجية فقد كانت ذاتَ الأثر الصوتي الأكبر بين هذه القصائد، بما عرف عن بحر الوافر من سرعته وتدفقه، كما يقول الدكتور "عبد الله الطيب المجذوب": "وحقيقة الأمر أن الوافر بحرٌ مسرع النغمات متلاحقها، مع وقفة قوية سرعان ما يتبعها إسراعٌ وتلاحق، وهذا يتطلب من الشاعر أن يأتي بمعانيه دفعًا دفعًا، كأنه يخرجها من مضخة، لا في انثيال كما يفعل صاحب المتقارب، ولا في رشاقة ورقص كما يفعل

(١) ديوان عمرو بن كلثوم: ٨٠، ٨١.

صاحب الكامل؛ ولهذا فإنك أكثر ما تجد الوافر في نظم الشعراء ذا أساليب تغلب عليها الخطابة"[١]، وكذلك فإن القافية المطلقة المردوفة الموصولة باللين تُعرف بقوتها في الفخر والحماسة، وبث أحاسيس الشعراء عموما.

ومن المهم التنبيه إلى أن المعلقة تتفوق في الناحية الصوتية على نونيتي أمية بن أبي الصلت لأسباب عديدة منها:

- طولُ نفَس الشاعر واقتدارُه على النظم الهادر على بحر الوافر بانسيابية وتلقائية واضحة، حيث سبق التنبيه إلى أن عدد أبياتها بلغ مئة وتسعةَ عشر بيتا[٢]، عبرت كلها عن اقتدار صاحبها وتمكنه من نظم الشعر، بل من تلاعبه بالألفاظ وتوظيفها وَفق ما يريد من معنى.
- شيوعُ ظاهرةِ التَّكرار في القصيدة، كتكرار (أَلَا) التحضيضية[٣]، وتَكرار ألفاظ بعينها مجانَسةً أو مشاكلة[٤]، وغير ذلك مما أضفى على الأبيات

---

(١) المرشد إلى فهم أشعار العرب، عبد الله الطيب المجذوب: ١/ ٤٠٧، دار الآثار الإسلامية– وزارة الإعلام الصفاة – الكويت، الطبعة الثانية ١٤٠٩هـ – ١٩٨٩م.

(٢) أما نونيتا "أمية" فالمجمهرة جاءت في ثلاثة وثلاثين بيتا، والقصيدة الأخرى في سبعة وثلاثين بيتا.

(٣) تكررت في المعلقة أربع مرات، وهي:

أَلاَ هُبِّي بِصَحْنِكِ فَاصْبَحِينَا وَلاَ تُبْقِي خُمُورَ الأَنْدَرِينَا
أَلاَ لاَ يَعْلَمُ الأَقْوَامُ أَنَّا تَصَعْصَعْنَا وَأَنَّا قَدْ وَنِيْنَا
أَلاَ لاَ يَجْهَلَنَّ أَحَدٌ عَلَيْنَا فَنَجْهَلَ فَوْقَ جَهْلِ الجَاهِلِيْنَا
أَلاَ أَبْلِغْ بَنِي الطَّمَّاحِ عَنَّا وَدُعْمِيًّا فَكَيْفَ وَجَدْتُمُوْنَا

(٤) كما في قوله:

تَنَادَى المُصْعَبَانِ وَآلُ بَكْرٍ ونَادوا يَا لَكَنْدَةَ أَجْمَعِينَا
فَإِنْ نَغْلِبُ فَغَلابون قدماً وإنْ نُغْلَبْ فَغَيْرُ مُغَلَّبِينَا

وقوله:

بِأَيِّ مَشِيْئَةٍ عَمْرُو بْنَ هِنْدٍ نَكُوْنُ لِقَيْلِكُمْ فِيْهَا قَطِيْنَا

=

ظلالا موسيقية زائدة على النغم الأصلي للقصيدة، وقد تمت الإشارة إلى مثل ذلك في دراسة التناص الأسلوبي.

- موسيقية اللفظ عند "عمرو بن كلثوم"، ورقته في مواضع الرقة، وقوته في مواضع القوة– وهي الغالبة على القصيدة باستثناء الغزل– وكثرة تشبيهاته المنتزعة من البيئة، وسهولة مسلكه ودقة تعبيراته.
- قوة ألفاظ الحماسة والفخر، ومن ثم قوة البناء الأسلوبي والتركيبي للشعر في هذا الغرض، حتى تشكّل ما يطلق عليه ضجيجية الإيقاع، بحيث كان كأنما يريد أن يَضْرِب بالصوت، وإلى أن يطْعَن بالحرف، وإلى أنْ يَقْذِفَ باللّفظِ الملفوظ، فكأنّ الدالَّ لديه سلاحٌ آخرُ يضاف إلى سلاح السيوف والرماح والسهام(١).

ولا يخفى على كل حاذقٍ بصير بالشعر تفوقُ "عمرو بن كلثوم" في معلقته، وليس المجالُ هنا مجالَ موازنة بين الشاعرين، ومن ثَمَّ كان التركيز على مواطن التناص بين نونيتي "أمية" والمعلقة، الذي قام هذا البحث بمعالجته وتبيانه.

=

بِأَيِّ مَشِيْئَةٍ عَمْرَو بْنَ هِنْدٍ تُطِيْعُ بِنَا الوُشَاةَ وَتَزْدَرِيْنَا

(١) جمالية الإيقاع في المعلقات:
https://boumansouraeducation.ahlamountada.com

خاتمة

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على خاتم النبيين والمرسلين، وعلى آل بيته الطيبين الطاهرين، وصحابته الغر الميامين، ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدين.

وبعد:

فقد تبين من خلال دراسة التناص بين نونيتي "أمية بن أبي الصلت" ومعلقة "عمرو بن كلثوم" حدوث التناص بينهما، واقتفاء "أمية" أثر صاحبه، واحتذاؤه حذوه، وقد تجلى ذلك في مباحث الدراسة ومحاورها المختلفة، وقد أسفرت عن جملة من النتائج، وهي:

- اتفاق الشاعرين في الوزن والقافية فضلاً عن حركة الروي، واشتراكهما في موضوعات معينة كانت مضمارا للمجاراة بينهما؛ فقد اشتركا في غرضي المدح والغزل، وتابع "أمية" صاحبه في مذهبه، ولكن أضفى كل منهما على قصيدته سماتٍ وخصائصَ ميزته عن صاحبه في أسلوب تناوله، وأدائه الخاص.
- تناصّت نونيتا "أمية" مع المعلقة في كثير من المعاني الغزلية، ولكن كان "أمية" أميلَ في معانيه الغزلية إلى العفة والعذرية من صاحبه الذي مال إلى الغزل الصريح الكاشف في وصف مفاتن المرأة وصفاتها الحسية.
- غلبة الصوت القبلي على صوت الفرد لا سيما في الحماسة والفخر والاعتداد بالآباء والأجداد عند كل من الشاعرين، فكثرت ضمائر الجمع، وكاد أن يتلاشى ضمير الأنا الفردي والنزعة الذاتية.
- انمازت لغة الشاعرين برصيد معنوي ثر، إذ جاءت صورة الألفاظ بدلالاتها المتنوعة متلاحمة مع معانيها، سواء في الغزل أو الحماسة أو الفخر بالآباء والأجداد، وإن اتسمت بالغلو والمبالغة في بعض

الأحيان في معاني الفخر فهي مبالغة مستساغة باعثها الاعتداد بالقبيلة الذي كان غرضا سائدا في العصر الجاهلي.

- التطابق اللفظي بين بعض الأبيات كان مدعاة للشك في نسبتها إلى "أمية"، وهذا بدوره كان سببا في ترجيح نسبة هذه الأبيات إلى المعلقة، وهي الأبيات التي لم يمكن حملها على التناص أو التوارد، إلا إذا كان ذلك تلذذا بذكرها كما جاءت على لسان صاحب المعلقة.
- تشابه أسلوب الشاعرين إلى حد بعيد باستخدام أساليب وطرائق متشابهة أو متطابقة، بلاغية وغير بلاغية، وهذا التفاعل كان كبيرا بين الشاعرين لسبب رئيس وهو وحدة الزمان والمكان، ووحدة الموضوع والغاية، فقد اتفقا في العصر والبيئة واللغة وقضايا المجتمع.
- التنوع في الأسلوب بين الخبر والإنشاء بدا واضحا بسخاء في المعلقة، بينما خلت منه مجمهرة "أمية"، التي جاءت كلها على نمط واحد وهو النمط الخبري، وكان نصيب نونيته الأخرى من الأسلوب الإنشائي قليلا، مما يدل على ثراء نص المعلقة وانشعابه، وأثره القوي في نفس المتلقي، وعجز "أمية" عن مجاراة صاحبها في كثير من أدواته الفنية.
- كانت موسيقى المعلقة أكثر انسيابية وضجيجا في آن واحد، وهو ما جعلها هادرة المعاني والإيقاع في الوقت ذاته، وقد أدى هذا التلازم بين الإيقاع القوي والاكتناز المعنوي إلى الإثارة، والإيحاء المفضي إلى دلالات متنوعة مقارنة مع دلالات نونيتي "أمية".

فهرس المصادر والمراجع

أولا: المصادر:

- ديوان أمية بن أبي الصلت، تحقيق/ بشير يموت، المكتبة الأهلية- بيروت، الطبعة الأولى ١٩٣٤م.
- ديوان أمية بن أبي الصلت، تحقيق د. سجيع جميل الجبيلي، دار صادر- بيروت، الطبعة الأولى ١٩٩٨م.
- ديوان أمية بن أبي الصلت، تحقيق د/ عبد الحفيظ السطلي، المطبعة التعاونية بدمشق ١٩٧٤.
- ديوان عمرو بن كلثوم، تحقيق د. إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي- بيروت، الطبعة الثانية ١٤١٦هـ- ١٩٩٦م.

ثانيا: المراجع:

- الأدب الجاهلي في آثار الدارسين قديما وحديثا، د. عفيف عبد الرحمن الناشر، دار الفكر، الطبعة الأولى ١٩٨٧م.
- الأدب الصغير، عبد الله بن المقفع، تحقيق/ وائل بْنُ حَافِظِ بْنِ خَلَفٍ، دار ابن القيم بالإسكندرية (د.ت).
- استراتيجية التناص، المختار حسني، علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي بجدة، مج ١٢، ج ٤٦، ٢٠٠٢م.
- أشعار الشعراء الستة الجاهليين اختيارات من الشعر الجاهلي، الأعلم الشنتمري، شرح د. محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة لسان العرب، الطبعة الثالثة ١٣٨٢هـ- ١٩٦٣م.
- الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني، دار إحياء التراث العربي – بيروت، الطبعة الأولى ١٤١٥هـ.
- أهدى سبيل إلى علمي الخليل، د. محمود مصطفى، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى ١٤٢٣هـ - ٢٠٠٢م.

- تاريخ الأدب العربي: العصر الجاهلي، د. شوقي ضيف، دار المعارف، الطبعة الحادية عشرة (د. ت).
- التناص في الخطاب النقدي والبلاغي دراسة نظرية وتطبيقية، د. عبد القادر بقشى، تقديم د. محمد العمري، أفريقيا الشرق ٢٠٠٧م.
- تهذيب الأسماء واللغات، الإمام النووي، دار الفكر– بيروت ١٩٩٦م.
- الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، أبو نصر الجوهري، تحقيق/ أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين – بيروت، الطبعة الرابعة ١٤٠٧هـ – ١٩٨٧م.
- جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، أبو زيد القرشي، تحقيق/ علي محمد البجاوي، نهضة مصر ١٩٨١م.
- جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، الهاشمي، تحقيق د/ يوسف الصميلي، المكتبة العصرية– بيروت (د.ت).
- الحيوان للجاحظ، دار الكتب العلمية – بيروت، الطبعة الثانية ١٤٢٤هـ.
- خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب للبغدادي، عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، الطبعة الرابعة ١٤١٨ هـ – ١٩٩٧م.
- ديوان الخرنق بنت بدر، تحقيق/ د. حسين نصار، دار الكتب المصرية، الطبعة الأولى ١٩٦٩م.
- الرحلات الخيالية في الشعر العربي الحديث، د. محمد الصالح السليمان، اتحاد الكتاب العرب ٢٠٠٠م.
- سر الفصاحة، ابن سنان الخفاجي، دار الكتب العلمية، الطبعة الأولى ١٤٠٢هـ– ١٩٨٢م.
- سمط اللآلي في شرح أمالي القالي، أبو عبيد البكري الأندلسي، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان ١٩٣٦م.

- شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، ابن الأنباري، تحقيق/ عبد السلام محمد هارون، دار المعارف، الطبعة الخامسة (د.ت).
- شرح المعلقات التسع لأبي عمرو الشيباني، تحقيق/ عبد المجيد همو، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت– لبنان، الطبعة الأولى ١٤٢٢هـ – ٢٠٠١م.
- شرح المعلقات السبع، الزَّوْزَني، دار احياء التراث العربي، الطبعة الأولى ١٤٢٣هـ– ٢٠٠٢م.
- شرح ديوان عنترة للخطيب التبريزي، تحقيق/ مجيد طراز، دار الكتاب العربي– بيروت، الطبعة الأولى ١٤١٢هـ– ١٩٩٢م.
- الشعر والشعراء لابن قتيبة، دار الحديث، القاهرة ١٤٢٣هـ، والأعلام للزركلي: ٢٣/٢، دار العلم للملايين، الطبعة الخامسة عشر ٢٠٠٢م.
- صحيح الإمام مسلم، تحقيق/ محمد فؤاد عبد الباقي، دار إحياء التراث العربي– بيروت ١٩٥٤م.
- العمدة في محاسن الشعر وآدابه لابن رشيق القيرواني، تحقيق/ محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، الطبعة الخامسة ١٤٠١ هـ– ١٩٨١م.
- عيار الشعر لابن طباطبا العلوي، تحقيق/ عبد العزيز بن ناصر المانع، مكتبة الخانجي– القاهرة (د. ت).
- في تاريخ الأدب الجاهلي، علي الجندي، مكتبة دار التراث ١٤١٢هـ – ١٩٩١م.
- قصة الأدب في الحجاز، د. عبد الله عبد الجبار، ود. محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة الكليات الأزهرية ١٤٠٠هـ– ١٩٨٠م.
- لسان العرب لابن منظور، دار صادر – بيروت، الطبعة الثالثة ١٤١٤هـ.

- مجاني الأدب في حدائق العرب، رزق الله شيخو، مطبعة الآباء اليسوعيين، بيروت ١٩١٣م.
- المرشد إلى فهم أشعار العرب، عبد الله الطيب المجذوب، دار الآثار الإسلامية- وزارة الإعلام الصفاة – الكويت، الطبعة الثانية ١٤٠٩هـ – ١٩٨٩م.
- مصطلح التناص، حافظ محمد جمال الدين المغربي، الآطام، النادي الأدبي بالمدينة المنورة، مج ١١، ع ٣٥، ٢٠٠٩م.
- معجم الشعراء للمرزباني، تحقيق الأستاذ الدكتور ف. كرنكو، مكتبة القدسي، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، الطبعة الثانية ١٤٠٢هـ- ١٩٨٢م.
- منهاج البلغاء، حازم القرطاجنّي، تحقيق/ محمد الحبيب بن الخوجة، الطبعة الثالثة- بيروت ١٩٨٦م.
- النَّصُّ الغائب: تجلّيات التّناصّ في الشعر العربي، محمد عزام، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠١م.

مجلات علمية:

- أثر شعر عمرو بن كلثوم في قصيدة الفخر في الشعر العربي القديم، تغريد حسن أحمد عبد العاطي، مجلة كلية الآداب- جامعة بنها، العدد الأربعون، الجزء الأول ٢٠١٥م.
- التناص الشكلي في الشعر العربي المعاصر (نماذج تطبيقية): جودت إبراهيم، مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب، المجلد ١٠ العدد ٢ج، ٢٠١٣م.
- التناص الواعي: شُكوله وإشكاليّاته، فاروق عبد الحكيم دربالة، مجلة الرسالة، العدد الثالث والستون ٢٠٠٤م.

- ثنائية ال (أنا) وال (نا) في القصائد المجمهرات مقاربة نقدية، د. محمد محمد مرسي الدغمان، بحث منشور في مجلة كلية اللغة العربية بالمنوفية، العدد الثامن والثلاثون، يونيو ٢٠٢٣م.
- موزانة أدبية بين قصيدتين من عيون الشعر الجاهلي، د. محمد عبد المنعم خفاجي، مجلة الرسالة، العدد ٨٦٥، ١٩٥٠/١/٣٠م.

مواقع إلكترونية:

- تحليل معلقة عمرو بن كلثوم على ضوء التفكيكية، السعيد رشدي: https://essaidrochdi.blogspot.com/2014/12/blog-post_25.html
- جمالية الإيقاع في المعلقات:

https://boumansouraeducation.ahlamountada.com

References :

almasadiri:

- diwan 'umiat bn 'abi alsalt, tahqiqu/ bashir yamutu, almaktabat al'ahliatu
- bayrut, altabeat al'uwlaa 1934m.
- diwan 'umiat bin 'abi alsalt, tahqiq du. sajie jamil aljibili, dar sadir- bayrut, altabeat al'uwlaa 1998m.
- diwan 'umiat bin 'abi alsalt, tahqiq du/ eabd alhafiz alsatliu, almatbaeat altaeawuniat bidimashq 1974.
- diwan eamriw bin kulthum, tahqiq du. 'iimil badie yaequba, dar alkitaab alearabii- bayruta, altabeat althaaniat 1416h
- 1996m. thania: almarajie:
- al'adab aljahiliu fi athar aldaarisin qadiman wahaditha, du. eafif eabd alrahman alnaashir, dar alfikri, altabeat al'uwlaa 1987m.
- al'adab alsaghira, eabd allah bin almuqafaea, tahqiqu/ wayil bn hafiz bn khalafin, dar abn alqayim bial'iiskandaria (di.t).
- astiratijiat altanasu, almukhtar hasni, ealamat fi alnaqdi, alnaadi al'adabii althaqafii bijidati, maj 12, j 46, 2002m.
- 'ashear alshueara' alsitat aljahiliiyn aikhtiarat min alshier aljahili, al'aelam alshintimri, sharh du. muhamad eabd almuneim khafaji, maktabat lisan alearabi, altabeat althaalithat 1382h- 1963m.
- al'aghani li'abi alfaraj al'asfahani, dar 'iihya' alturath alearabii
- bayrut, altabeat al'uwlaa 1415hi.
- 'ahdaa sabil 'iilaa eilmi alkhalil, du. mahmud mustafaa, maktabat almaearif lilnashr waltawzie, altabeat al'uwlaa 1423h - 2002m.
- tarikh al'adab alearabii: aleasr aljahili, da. shawqi dayfa, dar almaearifi, altabeat alhadiat eashra (d. t).

- altanas fi alkhitab alnaqdii walbalaghii dirasat nazariat watatbiqiatun, da. eabd alqadir biqushaa, taqdim du. muhamad aleamri, 'afriqia alsharq 2007m.
- tahdhib al'asma' wallughati, al'iimam alnawawiu, dar alfikri- bayrut 1996m.
- alsihah taj allughat wasihah alearabiat, 'abu nasr aljawhari, tahqiqu/ 'ahmad eabd alghafur eatara, dar aleilm lilmalayin
- bayrut, altabeat alraabieat 1407hi - 1987m.
- jamharat 'ashear alearab fi aljahiliat wal'iislami, 'abu zayd alqurshi, tahqiqu/ eali muhamad albajawi, nahdat misr 1981m.
- jawahir albalaghat fi almaeani walbayan walbadiei, alhashimi, tahqiq du/ yusif alsamili, almaktabat aleasriatu- bayrut (da.t).
- alhayawan liljahizi, dar alkutub aleilmiat - bayruta, altabeat althaaniat 1424h. - khizanat al'adab walbi libab lisan alearab lilbaghdadi, eabd alsalam muhamad harun, maktabat alkhanji, alqahirati, altabeat alraabieat 1418 hi - 1997m.
- diwan alkharnaq bint badr, tahqiqu/ da. husayn nasaar, dar alkutub almisriati, altabeat al'uwlaa 1969m.
- alrihlat alkhayaliat fi alshier alearabii alhaditha, du. muhamad alsaalih alsulayman, atihad alkitaab alearab 2000m.
- sr alfasahati, abn sanan alkhafaji, dar alkutub aleilmiati, altabeat al'uwlaa 1402hi- 1982m.
- samit allali fi sharh 'amali alqali, 'abu eubayd albakri al'andilsi, dar alkutub aleilmiati, bayrut - lubnan 1936m.
- sharh alqasayid alsabe altawal aljahiliaati, aibn al'anbary, tahqiqu/ eabd alsalam muhamad harun, dar almaearifi, altabeat alkhamisa (da.t).
- sharh almuealaqat altise li'abi eamrw alshaybani, tahqiqu/ eabd almajid hamu, muasasat al'aelami

lilmatbueati, bayrut- lubnan, altabeat al'uwlaa 1422h - 2001m.
- sharh almuealaqat alsabea, alzzawzany, dar ahya' alturath alearabii, altabeat al'uwlaa 1423hi- 2002m.
- sharah diwan eantarat lilkhatib altabrizi, tahqiqa/ majid tirazi, dar alkutaab alearabi- bayrut, altabeat al'uwlaa 1412h- 1992m.
- alshier walshueara' liabn qutaybata, dar alhadithi, alqahirat 1423hi, wal'aelam lilzirkili: 2/23, dar aleilm lilmalayini, altabeat alkhamisat eashar 2002m.
- shih al'iimam muslima, tahqiqu/ muhamad fuaad eabd albaqi, dar 'iihya' alturath alearabi- bayrut 1954m.
- aleumdat fi mahasin alshier wadabih liabn rashiq alqayrawani, tahqiqu/ muhamad muhyi aldiyn eabd alhamidi, dar aljili, altabeat alkhamisat 1401 ha-1981m.
- eiar alshier liabn tabatiba alealawii, tahqiqu/ eabd aleaziz bin nasir almanae, maktabat alkhanji- alqahira (d. t).
- fi tarikh al'adab aljahili, ealii aljundi, maktabat dar alturath 1412hi - 1991m.
- qisat al'adab fi alhijazi, da. eabd allah eabd aljabar, wadu. muhamad eabd almuneim khafaji, maktabat alkuliyaat al'azhariat 1400h- 1980m.
- lisan alearab liabn manzuri, dar sadir - bayruta, altabeat althaalithat 1414hi.
- majaaniu al'adab fi hadayiq alearabi, rizq allah shikhu, matbaeat alaba' alyasueyiyn, bayrut 1913m.
- almurshid 'iilaa fahm 'ashear alearibi, eabd allah altayib almajdhubi, dar aluathar al'iislamiati- wizarat al'iielam alsafaat - alkuayti, altabeat althaaniat 1409h - 1989m.
- mustalah altanasu, hafiz muhamad jamal aldiyn almaghribi, alatam, alnaadi al'adabii bialmadinat almunawarati, maj 11, e 35, 2009m.

- muejam alshueara' lilmarzibani, tahqiq al'ustadh alduktur f. karinku, maktabat alqudsi, dar alkutub aleilmiati, bayrut - lubnan, altabeat althaaniat 1402hi-1982m.
- minhaj albuligha'i, hazim alqrtajnny, tahqiqa/ muhamad alhabib bin alkhawjati, altabeat althaalithatu- bayrut 1986m.
- alnnss alghayibi: tjllyat alttnas fi alshier alearabii, muhamad eazam, atihad alkitaab alearabi, dimashq 2001m.

majalaat eilmiatun:

- 'athar shaer eamrw bin kulthum fi qasidat alfakhr fi alshier alearabii alqadimi, taghrid hasan 'ahmad eabd aleati, majalat kuliyat aladab- jamieat binha, aleadad al'arbaewn, aljuz' al'awal 2015m.
- altanas alshakliu fi alshier alearabii almueasir (namadhij tatbiqiatin): jawdat 'iibrahim, majalat aitihad aljamieat alearabiat liladab, almujalad 10 aleadad 2ja, 2013m.
- thnayiyat al (ana) wal (na) fi alqasayid almujmaharat muqarabat naqdiatun, du. muhamad muhamad mursi aldaghman, bahath manshur fi majalat kuliyat allughat alearabiat bialmunufiati, aleadad althaamin walthalathwn, yunyu 2023m.

mawaqie 'iilikturuniatun:

- tahlil muealaqat eamriw bin kulthum ealaa daw' altafkikiati, alsaeid rushdi: https://essaidrochdi.blogspot.com/2014/12/blog-post_25.html
- jamaliat al'iiqae fi almuealiqati: https://boumansouraeducation.ahlamountada.com