التناص في شعر حميد بن ثور

دكتورة/آمال فوزي محمد أمين
أستاذ مساعد النقد والبلاغة
كلية الآداب – جامعة الإسكندرية

تقديم:

يدرس هذا البحث التناص في شعر حميد بن ثور، فالقارئ لشعر حميد بن ثور يستشعر كثافة التناص في شعره، وأن شعره نسيج من ثقافات متعددة، تراث جاهلي، ثقافة إسلامية، ثقافة عامة، وأنه يعمد إلى استحضار نصوص غائبة تأثر بها وجدانه، وأثرت على شعره، وقد حاولت هذه الدراسة؛ تتبع ظاهرة التناص في شعر حميد، وهي ظاهرة لم تتم دراستها، وتحليلها في دراسة مستقلة، والمتصفح لشعره يدرك الغنى التناصي في شعره كما ذكرت؛ فالتناص ظاهرة أدبية قديمة، كانت موجودة (في الشعر القديم)، وهو مهارة يملكها الشاعر، ويقوم باستغلال محصوله الفكري، بغية إخصاب نصه الشعري، وإغنائه بمختلف الإشارات المعرفية الموحية.

التعريف بالشاعر:

حميد بن ثور، شاعر مخضرم، من فحول الشعراء، أدرك الجاهلية، ووفد على النبي – صلى الله عليه وسلم – فقد ذكر الأصفهاني في الأغاني في ترجمته قوله: «وقد أدرك الجاهلية»[(١)]، وكانت وفاته بين سنتي ٦٥، ٧٠[(٢)]، بعد أن عاش أكثر من ثمانين عامًا، وقد أخبرنا بذلك في قوله:

أَتَنْسى عَدُوًّا سارَ نَحْوَكَ لَمْ يَزَلْ ثَمانينَ عَامًا قَبْضَ نَفْسِكَ يَطْلُبُ[(٣)]

ومن هنا فقد عاش حميد في عصر، كثرت فيه الأحداث، وعاصر الجاهلية والإسلام.

وقد صنف ابن سلام حميدًا في الطبقة الرابعة من شعراء الإسلام[(٤)]، وعده ابن قتيبة في الشعر والشعراء من الشعراء الإسلاميين[(٥)]، وذلك على الأغلب لأنه عاش فترة طويلة من حياته في الإسلام.

---

(١) الأصفهاني، الأغاني، ط دار إحياء التراث العربي، بيروت – لبنان: ٤/ ٣٥٦.
(٢) الصفدي، الوافي بالوفيات: ١٣/ ١٩٣، وتوفي في حدود السبعين للهجرة، تحقيق محمد الحجيري، بيروت، ١٩٨٤م.
(٣) الديوان، ص ٣٤.
(٤) ابن سلام (محمد بن سلام الجمحي)، طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمود شاكر، المدني، القاهرة، ط١، ١٩٧٤م، ص ٥٨٤.
(٥) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق أحمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٦٦م، ص ٢٣٠.

وتوافر لحميد في قصائده خصائص تجعله صاحب رؤية فنية وجمالية متميزة، وتجعله في مكانة مميزة بين الشعراء، منها إدراكه لحقبة تاريخية مميزة، وتوافر الصفات الجاهلية والإسلامية في شعره، وطول عمره، وتجاربه التي برزت في شعره؛ مما جعل لدرس التناص فاعلية في فهم أعمق للنص الشعري.

مفهوم التناص في النقد العربي والغربي:

شغلت قضية التفاعل بين النصوص، النقاد العربي القدماء، «فظاهرة تداخل النصوص هي جوهرية في الثقافة العربية حيث تتشكل العوالم الثقافية في ذاكرة الإنسان العربي، ممتزجة ومتداخلة في تشابك عجيب ومذهل»[٦]. بل إن الشعراء ذكروا ظاهرة استعادة النصوص وتلاقحها في شعرهم، وذكر الشعراء هذه الظاهرة في شعرهم. يقول كعب بن زهير:

مَا أَرَانَا نَقولُ إلّا رَجيعًا ومُعَادًا مِن قَوْلِنَا مَكْرورا[٧]

ويقول عنترة بن شداد:

هَل غادَرَ الشُعَراءُ مِن مُتَرَدَّمِ[٨]

وقد ذكر النقاد العرب أن على الشاعر أن يكون مثقفًا بأوسع الثقافات، ومنهم ابن عبد ربه فقد ذكر أن «من أراد أن يكون عالمًا فليطلب علمًا واحدًا، ومن أراد أن يكون أديبًا فليتسع في العلوم»[٩].

وقد ذكر ابن خلدون في معرض حديثه عن الشعر وشروط الشاعر المجيد مفاهيم تتصل بظاهرة التناص والتفاعل بين النصوص، حيث يقول: «اعلم أن لعلم الشعر، وإحكام صناعته شروطًا أولها، الحفظ من جنسه أي من جنس شعر العرب؛ حتى تنشأ في النفس ملكة ينسج على منوالها، ويتخير المحفوظ من الحر النقي الكثير الأساليب، وهذا المحفوظ المختار أقل ما يكفي فيه شعر شاعر من الفحول الإسلاميين مثل: ابن ربيعة، وكثير، وذي الرمة، وجرير، وأبي نواس، وحبيب، والبحتري، والرضي، وأبي فراس، وأكثره شعر كتاب الأغاني؛ لأنه جمع شعر أهل الطبقة الإسلامية كله، والمختار من شعر الجاهلية ومن كان

---

[٦] عبد الله الغذامي، ثقافة الأسئلة – مقارات في النقد والنظرية، النادي الثقافي، جدة، ط٢، ١٩٩٢م، ص ١١٩.
[٧] كعب بن زهير، الديوان، ص ٢٦.
[٨] الزوزني، شرح المعلقات السبع، معلقة عنترة، دار بيروت، ١٩٨٢م، ص ١٣٧.
[٩] ابن عبد ربه، العقد الفريد، ط دار صادر، ٢٠٠١م، ج١، ص ٩.

خاليًا من المحفوظ فنظمه قاصر رديء ولا يعطيه الرونق والحلاوة إلا كثرة المحفوظ؛ فمن قل حفظه أو عدم لم يكن له شعر، وإنما هو نظم ساقط»[١٠].

وهكذا كان التفاعل والتشارك بين النصوص أساسًا في الإنتاجية الشعرية، وهكذا وجدت جذور التناص في الفكر النقدي العربي «فالشعر الذي يأخذ من النصوص السابقة بصورة مبتكرة كسبيكة مفرغة من جميع الأصناف التي تخرجها المعادن، وكما قد اغترف من واد قد مدته سيول جارية من شعاب مختلفة، وكطيب تركب من أخلاط من الطيب كثيرة فيستغرب عيانه ويغمض مستبطنه»[١١].

وقد شغل النقد العربي بكثير من ألوان التناص حملت عشرات المسميات كالسلخ والمسخ والتضمين والانتحال وكلها متقاربة[١٢]، وقد أشار إلى التقارب بين هذه المصطلحات ابن رشيق القيرواني في حديثه عن السرقات الشعرية، وأن السرقات الشعرية اتسع بابها عند الشعراء، ولم يسلم منها أحد من الشعراء[١٣].

ومن هنا فالتناص وإن كان مصطلحًا حديثًا، فجذوره قديمة في ثقافتنا العربية، وهو من حيث المعنى كان معروفًا، وإن لم يعرف باسمه الاصطلاحي.

مصطلح التناص Intertextuality مصطلح نقدي غربي حديث ظهر في الغرب في أواخر الستينات، وتعني الكلمة في الفرنسية Intertextualité، ومعنى الكلمة التبادل النصي، وترجم في العربية إلى التناص يعني التعالق بين النصوص[١٤].

وكان أول من ألمح إليه باختين ورأى أن أي عمل فني أو أدبي جديد يمول نفسه من مصاريف عديدة عامرة بأرصدة الثقافة والقومية والإنسانية، وكل نص هو طبقات من النصوص المنضدة، والأحداث الكبرى[١٥]. ومهدت هذه الآراء لباختين لظهور المصطلح على يد جوليا كريستفا؛ التي عرفته بقولها التناص هو تسرب وتحويل لنصوص أخرى، وهو

---

[١٠] ابن خلدون، مقدمة ابن خلدون، مجلد ٢، تحقيق عبد الله محمد الدرويش، دار يعرب، دمشق، ط١، ٢٠٠٤م، ص ٤٠٠، ٤٠١.

[١١] ابن طباطبا، عيار الشعر، ص ١٠.

[١٢] حافظ المغربي، أشكال التناص وتحولات الخطاب المعاصر، مؤسسة الانتشار العربي، ٢٠١٠م، ص ٨٦.

[١٣] ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ٢/ ٢٨٠.

[١٤] عبد السلام المسدي، قاموس اللسانيات، الدار القومية العربية، ص ١٦٢، محمد عزام، النص الغائب تجليات التناص في الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق، ٢٠٠١م.

[١٥] ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، ترجمة فخري صالح، دار الشؤون الثقافية، ص ١٢٥.

يقع عند التقاء مجموعة نصوص، ويكون في الوقت نفسه إعادة لقراءاتها وتكثيفًا وانزياحًا، وتعمقًا لها[١٦].

ومهما كانت الاختلافات في التناول بين الشعرية العربية القديمة ونظرية التناص الحديثة فإننا نستطيع أن نجمع بينهما في أمرين هي أن كلاهما ينظر إلى تداخل النصوص وترابطها بوصفها سمة فنية مرتبطة بالإبداع، فالتناص من المفاهيم الحديثة القديمة كما أوضحنا[١٧].

كما أن كلاهما أيضًا يعتمد على إدراك المتلقي وذائقته وفهمه للعلاقات بين النصوص، فالتناص هو إدراك القارئ للعلاقات بين النصوص؛ فالتناص هو إدراك القارئ للعلاقات الموجودة بين عمل وأعمال أخرى سبقته أو جاءت تالية عليه[١٨]، وحقًا إن النقاد العرب القدامى لم يقرروا صراحة باللفظ "التناص" ولا بالمفهوم العميق الذي قررته كريستيفا ورولان بارت وجريماس، وسواهم من فرسان السيميائية، بيد أن ذلك لا يمنع من البحث في الجذور النقدية العربية التي أومأت إلى بعض هذا من قريب أو بعيد[١٩].

وخلاصة الأمر أن التناص هو تعالق نص مع نصوص أخرى بكيفيات مختلفة[٢٠]، وهو ظاهرة لغوية فنية يجب تقصيها في الأدب والثقافة العربية القديمة والحديثة بنظرية نقدية بعيدة عن القدح، وسنولي التطبيق والاهتمام فيما يلي من صفحات.

ومن هنا فإننا سنقف فيما يلي على بعض أشكال التناص في شعر حميد بن ثور:

أولًا- التناص الخارجي:

والمراد به تناص شاعرنا حميد مع مقولات دينية أو شعرية أو نثرية أو تاريخية، وشكل إرفادًا مضمونيًا للنص الشعري لشاعرنا.

- التناص الديني:

ونعني بالتناص الديني تداخل نصوص دينية مختارة عن طريق الاقتباس أو التضمين بين القرآن الكريم أو الحديث الشريف أو الأخبار الدينية المختلفة مع النص الشعري[٢١].

---

[١٦] مجموعة من المؤلفين، آفاق التناصية المفهوم والمنظور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م، ص ٣٢١.

[١٧] أشار إلى ذلك صبري حافظ، التناص وإشارات العمل الأدبي، عيون المقالات، عدد (٢٠)، الدار البيضاء، ص ٨.

[١٨] نور الهدى، التناص بين التراث والمعاصرة، مجلة جامعة أم القرى، ج(١٥)، ع(٢٦)، ٢٠٠٣م، ص ١٢٢.

[١٩] عبد الملك مرتاض، فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص، ص ٧٣.

[٢٠] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط١، ١٩٩٢م، ص ١٤١.

[٢١] أحمد الزغبي، التناص (نظريًا وتطبيقيًا)، ص ٣٧.

ولم يكتف شاعرنا بالتناص مع الدين الإسلامي بل ضمن شعره تناصًا مع الديانة النصرانية.

- التناص مع القرآن:

المستوى الامتصاص الظاهر:

حاول حميد في شعره التفاعل مع الدين الجديد فعمل على استثمار المعاني القرآنية في شعره.

فمن ذلك قوله:

وكَـــائِنْ لَقينـــا مِـــنْ نَعـــيم وَلَـــذَّةٍ ... وأعْجَبَنَـــا المُصْـــطَافُ وَالمُتَرَبَّـــعُ
وقُلْنـــا لَعَـــلَّ المَـــالَ يُرْبـــو فَنَقْتَنِـــي ... وَعَـــلَّ غُلامًـــا ناشـــئًا يَتَرَعْـــرَعُ
أمـــانيُّ هـــامٍ بعـــدَ هـــامٍ تَعَلَّلَـــتْ ... بأمثالِهـــا فـــي النَّـــاسِ عـــادٌ وتُبَّـــعُ
ولكنَّمـــا الـــدّنيا غَـــرورٌ ولا تَـــرى ... لَهَـــا لَـــذَّةً إلَّا تَبيـــدُ وتُنْـــزَعُ
فَللَّـــه مـــا فـــوقَ السَّـــماءِ وَتَحْتَهـــا ... لَـــهُ المَـــالُ يُعطِـــي مـــا يشـــاء ويَمْنَـــعُ
فَما لَكَ مِن خيرٍ فمنهُ، وما يَضِقْ ... عَلينـــا فَمِـــنْ تِلْقائِـــهِ المُتَوَسَّـــعُ[٢٢]

وكما نرى هذه الأبيات في الرثاء تتناص مع مجموعة من الآيات القرآنية ويصح أن نضع لها عنوان الآية (كل نفس ذائقة الموت)، فالبيت يتناص مع قوله تعالى: ﴿ **اعْلَمُوا أَنَّمَا الْحَيَاةُ الدُّنْيَا لَعِبٌ وَلَهْوٌ وَزِينَةٌ وَتَفَاخُرٌ بَيْنَكُمْ وَتَكَاثُرٌ فِي الْأَمْوَالِ وَالْأَوْلَادِ كَمَثَلِ غَيْثٍ أَعْجَبَ الْكُفَّارَ نَبَاتُهُ ثُمَّ يَهِيجُ فَتَرَاهُ مُصْفَرًّا ثُمَّ يَكُونُ حُطَامًا وَفِي الْآخِرَةِ عَذَابٌ شَدِيدٌ وَمَغْفِرَةٌ مِنَ اللَّهِ وَرِضْوَانٌ وَمَا الْحَيَاةُ الدُّنْيَا إِلَّا مَتَاعُ الْغُرُورِ** ﴾ (سورة الحديد: ٢٠)، والبيت الخامس مع آية الكرسي: ﴿ **اللَّهُ لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ الْحَيُّ الْقَيُّومُ لَا تَأْخُذُهُ سِنَةٌ وَلَا نَوْمٌ لَهُ مَا فِي السَّمَاوَاتِ وَمَا فِي الْأَرْضِ مَنْ ذَا الَّذِي يَشْفَعُ عِنْدَهُ إِلَّا بِإِذْنِهِ يَعْلَمُ مَا بَيْنَ أَيْدِيهِمْ وَمَا خَلْفَهُمْ وَلَا يُحِيطُونَ بِشَيْءٍ مِنْ عِلْمِهِ إِلَّا بِمَا شَاءَ وَسِعَ كُرْسِيُّهُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ وَلَا يَئُودُهُ حِفْظُهُمَا وَهُوَ الْعَلِيُّ الْعَظِيمُ** ﴾ (سورة البقرة: ٢٥٥)، ﴿ **وَمَا بِكُمْ مِنْ نِعْمَةٍ فَمِنَ اللَّهِ ثُمَّ إِذَا مَسَّكُمُ الضُّرُّ فَإِلَيْهِ تَجْأَرُونَ**﴾ (النحل: ٥٣)، وهو تناص من المستوى الظاهر الامتصاصي؛ فهو يبرز انصهار مجموعة من دلالات الآيات القرآنية والتأليف فيما بينها، وانصهارها في بوتقة شعرية تبرز فيها الصلة الواضحة بين النص القرآني والنص الشعري مما يدل على تعمق معانيها في نفسه.

[٢٢] الديوان، ص ١٤٢، ١٤٣.

ومن الأبيات التي تظهر اهتمامه باستحضار ثقافته الدينية وإلمامه بشرائع (الدين الجديد) فقد كان الإسلام دينًا جديدًا على عهده، من ذلك:

إِنِّـي وَرَبِّ الهَـدايا فِـي مَشَـاعِرِهَا وَحَيْـثُ تُقْضَـى نُـذُورُ النَّـاسِ والنُّسُـكُ
وَرَبِّ كُـلِّ مُنيـبٍ بـاتَ مُبْـتَهِلًا يَتْلُـو الكِتَـابَ اجْتِهَـادًا لَـيْسَ يَتَّـرِكُ
لَا يُنْكَـرَنَّ الَّـذِي أَوْلَيْتَنِـي أَبَـدًا حَتَّـى أُعَـدَّ مَـعَ الهُـلَّاكِ إِذْ هَلَكُـوا
إِنَّ الخِلافَـةَ لَمَّـا أُظْعِنَـتْ ظَعَنَـتْ عَنْ أَهْلِ يَثْرِبَ إِذْ غَيْرَ الهُدَى سَلَكُوا(٢٣)

وقد ساق ذلك في سياق القسم، وكان ذلك رغبة منه في رسم مجموعة من الصور المستوحاة من الدين، وفي تأكيد ما للمرثي عليه من فضائل لا ينكرها.

كما نجد من أشكال التناص الظاهر في شعر حميد هو التوظيف المباشر لبعض الألفاظ التي انفرد بها القرآن، وهي لغة فنية لشاعر في عصر صدر الإسلام، مازال حديث العهد بالإسلام، وغرضها الوصول المباشر إلى المتلقي ومحاولة خلق الألفة لهذه الألفاظ الجديدة في المجتمع.

فمن ذلك:

فَـلَمْ نُكَـذِّبْ فَخَرَرْنَـا سُجَّدَا نُعْـطِي الزَّكاةَ وَنُقِيم المَسْجِدَا(٢٤)

ومن ذلك قوله مادحًا الرسول – صلى الله عليه وسلم– ويتناص مع مجموعة من الألفاظ الإسلامية تناصًا ظاهرًا

أَنْتَ الَّذِي اخْتارَهُ الرَّحْمنُ أُمَّتَهُ فَذاكَ غَيْظٌ عَلَى مَنْ قَلْبُهُ حَسِكُ(٢٥)

ومن ذلك قسمه بالله –لفظ الجلالة– دليل على محبته لصاحبته في تناص يدل على عظم وشرف ما يقسم به:

وَقَائِلَـةٍ أَنْ قَـدْ تَبَـدَّلْتَ بَعْـدَنَا وَغَالَتْـكَ عَنَّـا يـا حُمَيْـدُ الغَوائِـلُ
فَأَرْسَلْتُ أَنْ واللهِ ما بِعْتُ وَصْلَكُمْ بِوَصْـلٍ وَلا راقَـتْ لِعَيْنِـي البَـدائِلُ(٢٦)

– المستوى المضمر:

(٢٣) الديوان، ص ١٨٣.
(٢٤) الديوان، ص ٧٨.
(٢٥) الديوان، ص ١٨٦.
(٢٦) الديوان، ص ٢٠١.

وهو مستوى التناص الحواري، وهو يعد المستوى الأعلى حيث يقوم حميد بتوظيف آيات قرآنية عن طريق الاستثمار للمدلول العام للآية؛ واضعًا لها في سياق مخالف مبتكر جديد، وهذا ما أطلقت عليه كرستيفا فيما اطلعت عليه اسم النفي الكلي، حين قالت إنه أحد المستويات التناصية في دراسة النص الغائب واستقصاء ملامحه في النص الغائب[٢٧]، وهو أعلى المستويات، ويعتمد على القراءة الواعية العميقة التي ترفد النص الماثل ببنيات نصوص سابقة، معاصرة أو تراثية وتتفاعل فيه النصوص الغائبة والماثلة في ضوء قوانين الوعي[٢٨]، وفي شعر حميد نماذج كثيرة لهذا اللون، فمن ذلك قوله:

مِنَ النَّبْتِ حَتَّى نالَ أَفْنَانُها العُلَا وَفي الماءِ أَصْلٌ ثابِتٌ وَعُرُوقُ[٢٩]

فقد قام بتوظيف الآية الكريمة ﴿ **أَلَمْ تَرَ كَيْفَ ضَرَبَ اللَّهُ مَثَلًا كَلِمَةً طَيِّبَةً كَشَجَرَةٍ طَيِّبَةٍ أَصْلُهَا ثَابِتٌ وَفَرْعُهَا فِي السَّمَاءِ** ﴾ (إبراهيم: ٢٤) مستثمرًا المدلول العام للآية، واضعًا إياه في سياق جديد، سياق الغزل "لمحبوبته" التي تخفي في وصفها "بالسرحة" وهذه "السرحة" طويلة الأفنان، أصولها وعروقها ثابتة فجاءت الصورة القرآنية في سياق جديد له أبلغ الأثر في التعريف، فالشجرة الطيبة القرآنية حاضرة في أعماق شاعرنا.

وقد تناص الشاعر أيضًا مع قوله تعالى: ﴿ **هُوَ الَّذِي جَعَلَ لَكُمُ اللَّيْلَ لِتَسْكُنُوا فِيهِ وَالنَّهَارَ مُبْصِرًا إِنَّ فِي ذَلِكَ لَآيَاتٍ لِقَوْمٍ يَسْمَعُونَ** ﴾ (يونس: ٦٧) في قوله:

سِيروا الظَّلامَ ولا تَحُلُّوا عُقْدَةً حَتَّى يُجَلِّيَهُ النَّهارُ المُبْصِرُ[٣٠]

(فالنهار المبصر) جاءت في سياق جديد من أجل خلق صورة جديدة، فحميد في سياق حديثه عن السير في الظلام وحدته كان استدعاء (النهار المبصر) يحقق للنص المعنى المتضاد وعمقه، ومنه:

وَأَعْلَمُ أَنِّي إِنْ تَغَطَّيْتُ مَرَّةً مِنَ الدَّهْرِ مَكْشُوفٌ غِطائِي فَنَاظِرُ[٣١]

تدل على الغفلة العظيمة بالدنيا وانكشافها في الآخرة، مستثمرًا لهذا المدلول بإطاره الرمزي في الدلالة على صورة جديدة في سياق جديد، وهو حالة مع الدهر، وحربه معه، وخداع الدهر له.

---

[٢٧] جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط١، ١٩٩١م، ص ٧٨.
[٢٨] محمد عزام، النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١م، ص ٣٦، ٣٧.
[٢٩] الديوان، ص ١٧٨.
[٣٠] الديوان، ص ١١١.
[٣١] الديوان، ص ٩٤.

ولا يقوم بهذا اللون إلا شاعر شهد له بالمقدرة فلا يقف عند حدود البنية السطحية للنص الغائب وإنما يتفاعل معه.

التناص مع الحديث الشريف:

يتبوأ الحديث المنزلة الثانية بعد القرآن، وعلى الرغم من حداثة عهد حميد بالدين الجديد؛ فإننا نجد عنده تناصًا واستغلالًا فنيًا فيحدث تناصًا مع قول الرسول – صلى الله عليه وسلم– «كفى بالسلامة داء»[٣٢]، مع قوله:

أَرَى بَصَرِي قَدْ رابَنِي بَعْدَ صِحَّةٍ

وَحَسْبُكَ داءً أنْ تَصِحَّ وتَسْلَمَا[٣٣]

فاستطاع أن يقتبس اقتباسًا ظاهرًا ناسجًا على منوال الحديث في معناه ومبناه، وإبراز ثنائية الصحة والمرضى بغرض الوصول إلى المعنى المراد بدليل.

التناص مع النصرانية:

المتتبع لشعر حميد بن ثور؛ يجد فيه آثارًا من معرفة بالديانة النصرانية، ففي شعره ألفاظ وتعابير مستوحاة من أجواء مسيحية، وهذه الألفاظ محدودة.

وقد يأتي تناصه (اجترارًا) مجرد ذكر للألفاظ النصرانية كقوله:

وَمَا سَبَّحَ الرُّهبانُ في كُلِّ بِيعَةٍ أَبيلَ الأَبيلِيْنَ المَسيحَ بْنَ مَرْيَمَا[٣٤]

فنجد ألفاظ مسيحية، مكدسة في هذا البيت، الرهبان والبيعة وهي مكان الصلاة.

والأبيل (لفظة رئيس النصارى) المسيح ابن مريم الذي صرح به في صلب البيت.

وفي تناص أرقى يعمد حميد بن ثور إلى توظيف تناصه في شكل صورة تشبيهية، تفاعلت في مخيلته صورة السجود (سجود النصارى) فاتحًا بالتناص صورة فنية جديدة في تشبيه الناقة وراكبيها:

فُضُولَ أَزِمَّتِهـا أَسْجَدَتْ سُجودَ النَّصارَى لأَحْبارِهَا[٣٥]

ففكرة السجودة وهيئته والانحناء عند النصارى استحضرها في وصفه لطأطأة رأس الناقة، وانحنائها ليركب مجموعة من النسوة. فالانحناء؛ هو مركز التناص، ويعيد حميد صياغتة الفكرة (فكرة السجود)، والتعامل معها وتحويرها وفقًا لغرضه.

---

[٣٢] مسند الشهاب، تأليف القاضي أبي عبد الله محمد بن سلامة القضاعي، حققه وخرج أحاديثه حمدي عبد الحميد السلفي، المجلد الثاني، مؤسسة الرسالة، ط١، ١٩٨٥م، ص٣٠٢.

[٣٣] الديوان، ص ٢١٨.

[٣٤] الديوان، ص ٣٠٩.

[٣٥] الديوان، ص ٨٩.

ومن ذلك:

إِلَى شَجَرٍ أَلْمى الظِّلالِ كَأَنَّها رَوَاهِبُ أَحْرَمْنَ الشَّرابَ عُذُوبُ[٣٦]

يعقد حميد هنا صلة بين الشجر الأسود كثيف الظلال والرواهب في مجموعة من الصفات الأساسية (السواد، الحركة، الصيام):

أولها: أن الرواهب يرتدين السواد، وكذلك الشجر أسود اللون.

ثانيها: الحركة وهي أن الشجر يبدو عاليًا في السماء رافعًا رأسه، وكذلك الرواهب هن عذوب يرفعن رؤوسهن إلى السماء تضرعًا.

ثالثًا: الصيام يبدو الشجر في هذه الصحراء، وقد صام عن المياه وكذلك الرواهب حرمن الشراب.

وهكذا عقد حميد تواشجًا بين الشجر والرواهب، وفي هذا دلالة خالصة على إلمامه بالثقافة الدينية النصرانية.

التناص الأدبي:

هو تداخل نصوص أدبية غائبة مع نص القصيدة الأصلي، وهذه النصوص يلمح القارئ تأثيرها المباشر، أو غير المباشر على النص الشعري المقصود، بحيث تستحضر عند قراءة النص الشعري تناصات شاعرنا هي مع شعراء جاهليين عاصرهم أو سبقوه، أو مع أقوال نثرية (الأمثال).

التناص الشعري:

من الشعراء الذين دائمًا ما نجده يتناص معهم لبيد العامري، وأغلب الظن لانتسابهم إلى قبيلة واحدة فكلاهما من بني عامر، ومن ضمن الذي يتناص معه قول لبيد:

أَلا كُلُّ شَيءٍ ما خَلا اللَهَ باطِلُ وَكُـلُّ نَعيـمٍ لا مَحـالَةَ زائِلُ[٣٧]

اجتزأ حميد البيت؛ ليأتي بالشطر الأول للبيت في بيته الآتي:

فَلَمَّا أَدَى وَاسْـتَرْبَعَتْهُ تَـرَنَّمَتْ أَلَا كُلُّ شَيْءٍ مَا خَلَا اللهُ بائِدُ[٣٨]

يذكره في سياق قصيدة يهجو فيها راعية بخيلة، حاول فيها كعابر سبيل أن ينزل ضيفًا عليها فأساءت الضيافة.

---

[٣٦] الديوان، ص ٢٥.

[٣٧] لبيد العامري، ديوان لبيد، ط دار صادر، بيروت – لبنان، ص ١٣٢.

[٣٨] الديوان، ص ٦٢.

وهو في البيت يصف سعادتها في تحضيرها (اللبن) وهو الحليب المتخثر، واجتهادها في ذلك وسعادتها حتى إنها ترنمت بشطر بيت للبيد، فقد صار مثلًا متداولًا يعبر به عن أن مآل كل شيء هو الفناء، والله هو الباقي سبحانه، فقد استحضر حميد شطر بيت لبيد؛ لتوظيفه في قصة المرأة البخيلة التي عرفت الله وإنه الباقي، ولكنها تناست أن كل نعيم إلى زوال، فبخلت، وقترت، فانتقل ببيت لبيد من حالة البساطة ليعبر عن معن دقيق ونفسية امرأة بخيلة تسعد بالرزق وتؤمن بوجود الإله، ولا تؤمن بزوال النعيم، وهي مفارقة أعطت روحًا جديدة لبيت لبيد، ومع لبيد أيضًا يتناص، يقول لبيد:

أَلَيسَ وَرائـــي إِن تَراخَت مَنِيَّتي لُزومُ العَصا تُحنى عَلَيها الأَصابِعُ[٣٩]

يقول:

لَقَدْ رَكِبْتُ العَصَا حَتَّى قَد أَوْجَعَنِ مِمَّا رَكِبْتُ العَصَا ظَهْرِي وَأَظْفَارِي[٤٠]

هي حالة من حالات التماهي مع لبيد، فكلاهما عمر وطال عمره، ومن هنا فقد استدعى حميد بيت لبيد مع اتحاد في الحالة الشعورية من خلال استعارة الصورة الشعرية، معيدًا توظيفها لتكتب لها حياة جديدة.

هذا بالنسبة للبيد، ومن ألوان التناص بين شاعرنا وباقي الشعراء، الوقفة الطللية، ويستوقفني تشبيه الدار بنقوش الكتابة، وهو تشبيه دائر بين الشعراء، وهو من المعاني القديمة. يقول امرؤ القيس:

قِفا نَبكِ مِن ذِكرى حَبيبٍ وَعِرفانِ وَرَسمٍ عَفَت آياتُهُ مُنذُ أَزمانِ
أَتَت حُجَجٌ بَعدي عَلَيها فَأَصبَحَت كَخَطِّ زَبورٍ في مَصاحِفِ رُهبانِ[٤١]

وقول عبيد بن الأبرص:

لِمَنِ الدارُ أَقفَرَت بِالجَنابِ غَيرَ نُؤيٍ وَدِمنَةٍ كَالكِتابِ[٤٢]

وقال أبو ذؤيب الهذلي:

عَرَفْـــتُ الـــدِيارَ كَـــرَقمِ الـــدَوا ةِ يَزبِرُهـــا الكاتِـــبُ الحمَيـــرِيُّ[٤٣]

---

[٣٩] لبيد، الديوان، ص ٨٩.
[٤٠] الديوان، ص ٨٣.
[٤١] امرؤ القيس، الديوان، تحقيق محمد أبو الفضل، ط دار المعارف، ص ٨٩.
[٤٢] عبيد بن الأبرص، الديوان، شرح أشرف أحمد عدرة، الناشر دار الكتاب العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٤م، ص ٣٥.
[٤٣] أبو ذؤيب الهذلي، الديوان، تحقيق وشرح أنطونيوس بطرس، ط دار صادر، ص ٢١٠.

وعدي بن زيد:

مـــا تَبـــينُ العَـــينُ مِـــن آياتِهـــا غَيـــرَ نُـــؤْيٍ مِثـــلِ خَـــطٍّ بِـــالقَلَم(٤٤)

ومعهم لبيد:

وَجَلَا السّيُولُ عَنِ الطُّلولِ كَأَنَّها زُبُـــرْ تَجِـــدّ مُتُونَهَـــا أَقْلامُهـــا(٤٥)

وقول لبيد أيضًا:

فَمَـــدَافِعُ الرَّيَّـــانِ عُـــرِّيَ رَسْـــمُهَا خَلَقًا كَمَا ضَمِنَ الوُحِيَّ سِلامُهَا(٤٦)

ليأتي حميد بن ثور ويتناص مع نفس التشبيه، ويقول:

لِمَـــنِ الـــدِّيارُ بِجانـــبِ الحِـــبْسِ كَمَخَـــطِّ ذي الحاجـــاتِ بـــالنَّفْسِ(٤٧)

وقوله:

كَوَحي الصَّفا لا يَبْرَحُ الوَحْيُ في الصَّفَا جَديـدًا وَإِنْ رِيـحَ الصَّـفا وَتَمَطَّـرَا(٤٨)

ويقول أيضًا:

فَغَـادَرْنَ وَحْيًـا مِـنْ رَمَـادٍ كَأَنَّـهُ حَصَـى إِثْمِدٍ بَـيْنَ الصَّـلاءِ سَـحيقُ(٤٩)

فهو تشبيه متداول، يجعل المتلقي يستدعي مثيله بمجرد سماعه، وشكل تناص الشاعر تقاطعًا يكاد يكون اجتراريًا على المستوى الإشاري والدلالي.

ومن تناصه الاجتراري؛ الذي يعد أثرًا من آثار البيئة الجاهلية البدوية؛ التي تؤمن بالجن، وتعتقد أن الصحراء آهلة بالجن التي تعزف في جنباتها.

يقول حميد بن ثور في وصف الصحراء:

بِـــهِ عَـــزْفُ جِـــنٍّ وَأَهْوَالُهـــا إِذَا مَـــا سُـــمِعْنَ مَـــنَعْنَ الكَـــرى(٥٠)

(٤٤) عدي بن زيد، الديوان، حققه محمد صابر المعيد، ط دار الجمهورية للنشر والطبع، بغداد، ١٩٦٥م، ص ٧٣.
(٤٥) ديوان لبيد، ص ١٦٥.
(٤٦) ديوان لبيد، ص ١٦٣.
(٤٧) الديوان، ص ١٢٣.
(٤٨) الديوان، ص ١١٩.
(٤٩) الديوان، ص ١٦٦.
(٥٠) الديوان، ص ٨.

ويتناص مع قول الأعشى:

وَبَلدَةٍ مِثلِ ظهرِ التُّرْسِ مُوحِشَةٍ للجِنّ بِاللّيْلِ فِي حَافَاتِهَا زَجَلُ[٥١]

وقول الأعشى:

ويَهْمَـــاءَ تَعْـــزِفُ جِنَّانُهَـــا للجِنِّ بالليلِ فـي حَافَاتِهَا زَجَلُ[٥٢]

وقول طرفة:

وَرَكـوبٍ تَعـزِفُ الجِـنُّ بِـهِ قَبلَ هَذا الجيلِ مِن عَهدٍ أَبَد[٥٣]

ومن هذا اللون الاجتراري عنده أيضًا:

كَفَـــى حَزَنًـــا أَلَّا أَرُدَّ مَطِيَّتِـــي ..... مُسْـتَزَادِ إلـى أَهْلِـي[٥٤]

يتناص مع قول قشير بن عطي القشيري:

كَفَـــى حُزْنًـــا إِلَّا أَرد مَطِيَّتِـــي لِرَحْلِي ولَا أَعْدد مَعَ القومِ فِي وَفْدِ[٥٥]

ومن تناصه الاجتراري الذي يكتفي فيه بمجرد المحاكاة للنص القديم قول حميد بن ثور:

يَـا رُبَّ نـارٍ هَـدَتْنِي وَهْـيَ مُوقَـدَةٌ بِالنِّـدِّ والعَنْبَـرِ الهِنْـدِيِّ والغَـارِ[٥٦]

مع قول عدي بن زيد:

قَـدِ اصـطَلَى نَـارَهُ حِينًـا ويُضْـرِمُها إذا خَبَـا ضَـوءُها الهِنـديَّ والغـارا[٥٧]

ومن تناصاته التي يحافظ فيها على إطارها الدلالي بلا حياد عن السياق الأصلي لها مصرحًا بملفوظتهما؛ تناصه مع قوله طرفة في وصف سرب من القطا، ورد للشراب مشبهًا أصواتها بأصوات الفرس (العجم).

يقول طرفة:

---

(٥١) الأعشى، الديوان، شرح وتحقيق محمد محمد حسين، ط دار النهضة العربية، بيروت، ص١٠٩.
(٥٢) ديوان الأعشى، ص ٨٧.
(٥٣) ديوان طرفة، ص ١٤٠.
(٥٤) الديوان، ص ١٩٣.
(٥٥) شعر بني قشير: ٢/ ١٤٢.
(٥٦) الديوان، ص ٨٥.
(٥٧) ديوان عدي بن زيد، ص ٥١.

فَأَثَــار فَــارِطُهُمْ غَطَاطًــا جُثَّمًــا أَصْــوَاتُهُم كَتَــراطُنِ الفُــرْسِ[٥٨]

يقول حميد:

وَمُخَــوَّضٍ صَــوْتُ الغَطــاطِ بِــهِ رَأْدَ الضُّــحَى كَتَــراطُنِ الفُــرْسِ[٥٩]

وقد يعمد حميد بن ثور إلى الصورة ويحاول تطويرها في بيت آخر مستخدمًا آلية التوسيع فيقول:

كَــأَنَّ هَزِيــزَ الــرِّيحِ بَــيْنَ فُروجِــهِ عَــوازِفُ جِــنٍّ زُرْنَ حَيًّــا بِجَيْهَمَــا[٦٠]

فقد حاول الإضافة في الصورة؛ مشبهًا صوت الريح المتحركة بين فتحات الهودج بأصوات الجن، وهي تعزف بمعازف عند زيارتها حي جيهم؛ وهو تغيير من البساطة إلى التركيب، وإن ظل طيف الصورة القديم باديًا.

على أن شاعرنا في تناصه مع قول بعض الشعراء لا يكون تناصه اجتراريًا على الدوام، بل يعمد إلى المعنى القديم، فيجدده على مستوى اللفظ والمعنى، فيمنحه فاعلية جديدة، وإن بدا الظل القديم، ويتضح ذلك في قوله:

إِلَــى أَنْ نَزَلْنَــا بِالفَضَــاءِ وَمَــا لَنَــا بِــهِ مَعْقِــلٌ إِلَّا الرِّمــاحُ الشَّــواجِرُ[٦١]

ومنه قول الأسمر الجعفي وهو من الشعراء الجاهليين القدماء في مقصورته في الأصمعيات:

وَلَقَــدْ عَلِمْــتُ عَلَــى تَــوَقِّي الــرَّدَى أَنَّ الحُصونَ الخَيْلُ لا مَدَرُ القُرى[٦٢]

فالبيتان يتحدان في المعنى؛ وهو أن الحصون ليست هي المانعة ولا المنازل، وإنما السلاح، ولكن حميد استطاع أن يعيد تدوير المعنى، ويجعله أكثر تأثيرًا وفاعلية، بجعله الحصن (الرماح) وجعل لها صفة، هي أنها شواجر أي متشابكة كالأشجار، مما أوحى بكثرة

---

(٥٨) طرفة بن العبد، الديوان، شرح الأعلم الشنتمري، تحقيق درية الخطيب، لطفي الصقال، ط المؤسسة العربية، بيروت – لبنان، ص ١٦٤.

(٥٩) الديوان، ص ١٢٧.

(٦٠) الديوان، ص ٢٣٤.

(٦١) الديوان، ص ٩٥.

(٦٢) الأصمعي، الأصمعيات، تحقيق أحمد شاكر وعبد السلام هارون، ط دار المعارف، ط٢، بدون تاريخ، ص ١٤٠.

عـدد الرمـاح، وكثـرة المقـاتلين، وهـو مـا خـلا منـه بيـت الأسـمر لتناصـه هنـا مـن النـوع الامتصاصي.

ومـن ذلـك أيضًـا تناصـه مـع سـويد بـن أبـي كـاهر اليشـكري وهـو جـاهلي قـديم فـي وصف الناقة، يقول سويد بن أبي كاهلي اليشكري:

يَـــدَّرِعْنَ الليـــلَ يَهْـــوِينَ بِنَـــا كَهَـوِيِّ الكُـدْرِ صَـبَّحْنَ الشَّـرَع(٦٣)

ويقول حميد بن ثور:

أَرَتْهُ حِياضَ المَوْتِ عَجْلَى كَأَنَّهَا مُوَاشِـكَةٌ رَجْـعُ الجَنـاحِ خَفُـوقُ(٦٤)

فهو هنا يحاور المعنى الذي سبقه إليه (سويد)، وهو وصف النوق بطائر القطا – وهو طائر صحراوي سريع–، ولكنه يضيف إليه ما يجعل هذا الطائر أكثر سرعة، مؤكدًا على المشبه به من خفقان الجناح ومواشكته، وهو ما لم يكن في بيت سويد.

ومن ذلك أيضًا تناصه مع امرئ القيس في الحديث عن طول الليل والذي وصفه امرؤ القيس:

أَلَا أَيُّهَـا اللَّيْـلُ الطَّوِيْـلُ أَلَا انْجَلِـي بِصُـبْحٍ، ومَـا الإِصْـبَاحُ مِنْـكَ بِأَمْثَـلِ
فَيَـا لَـكَ مِـنْ لَيْـلٍ كَـأَنَّ نُجُومَـهُ بِكُـل مُغَـار الفتـل شُـدّت بيـذبل(٦٥)

فيمتص حميد بن ثور هذا المعنى من امرئ القيس، ويصوغه صياغة فنية جديدة تعبر عن الأرض الذي عبر عنه امرؤ القيس، وهي قوله:

عُمَيْـرَةُ، مَـا أَدْرَاكِ أَنْ رُبَّ مَهْجَـعٍ تَرَكْـتُ، وَمِـنْ لَيْـلِ التِّمَـامِ طَبِيـقُ
وَقَدْ غارَ نَجْمٌ بَعْدَ نَجْمٍ وَقَدْ دَنَتْ أَوَاخِـرُ أُخْـرى واسْـتَقَلَّ فَرِيـقُ(٦٦)

فحميد حاول كسر الجمود في وصف امرؤ القيس لليل الذي وصف نجومه؛ بأنها كأنها شدت إلى جبل يذبل، فهي واقفة لا تتحرك، ولكن الليل عند حميد بدت نجومه متحركة في السماء يغور فريق منها، ويظهر آخر، فبدت رحلة في الفضاء، وهذا الحوار تغيير للنص المرجعي وتحويله ومحاولة للإبداع مما يجعل تناصه حواريًا.

(٦٣) سويد بن أبي كاهل اليشكري، الديوان، جمع وتحقيق شاكر العاشور، ط ١، ١٩٧٢م، ص٢٧.
(٦٤) الديوان، ص ١٧٢.
(٦٥) ديوان امرئ القيس، ص ١٨، ١٩.
(٦٦) الديوان، ص ١٦٥.

ويستمر التناص مع امرئ القيس في وصفه للرماح. يقول امرؤ القيس:

أيقتُلُنـــي والمَشْــرفيُّ مُضــاجِعي ومســنونةٌ زُرقٌ كَأَنْيــابِ أَغْــوالِ[٦٧]

ويقول حميد بن ثور:

قَـومٌ رِبـاطُ الخَيْـلِ وَسْـطَ بُيـوتِهِمْ وأَسِــنَّةٌ زرقٌ تُخــالُ نُجُومَــا[٦٨]

فالتناص بين البيتين؛ هو في قوة وحدة الرماح، وعلو المكانة، والمبالغة في ذلك؛ امتص حميد المعنى من امرئ القيس وتحاور معه مؤكدًا على الزرقة اللونية، وإن كان امرؤ القيس شبه الرماح بأنياب الغول مبالغة في وصفها بالقوة؛ فحميد شبهها بالنجوم التي تستدعي مع الحدة التي يوحيها اللون الأزرق العلو، والمكانة والاحترام، وذلك للتأكيد على معنى القوة والغلبة.

ومن المعاني التي امتصها أيضًا من امرئ القيس أيضًا قول امرئ القيس:

مِن القاصِراتِ الطَّرْفِ، لـو دبَّ مُحوِل مِن الذرِّ فوقَ الإتبِ منها لأَثَّرَا[٦٩]

أراد امرؤ القيس أن يكنى عن جمال تلك المرأة؛ ويصفها بأنها بضة ورقيقة وناعمة البشرة، ومنعمة ورقيقة بحيث إنها لو سار صغار النمل فوق ثوبها لآلمها وأثر في جلدها.

فنقل حميد بن ثور هذا الملمح الكنائي وامتص الوصف ولكنه زاد في المبالغة في الرقة، صابغًا ذلك بصبغة يبدو فيها أثر الدم في قوله:

مُنَعَّمَـةٌ لَـوْ يُصْـبِحُ الـذَّرُّ سـارِيًا عَلَـى جِلْدِها بَضَّتْ مَدارِجُـهُ دَمَـا[٧٠]

فإنه ذكر أن تلك المرأة منعمة وبلغ بها التنعم أن لو سارت صغار النمل على جلدها لرشح دمًا، والدم أضاف بعدًا تصويريًا، وزاد في المبالغة.

ومن تناصه مع الأعشى؛ تقاطعه معه في المفاخرة بالسفر واحتمال النصب في قطع الصحروات واجتيازها في غير خوف ولا مهابة.

يقول الأعشى:

---

(٦٧) ديوان امرئ القيس، ص ٣٣.
(٦٨) الديوان، ص ٢٨٤.
(٦٩) ديوان امرئ القيس، ص ٦٨.
(٧٠) الديوان، ص ٢٤١.

فَأَيَّـةَ أَرضٍ لا أَتَيتُ سَراتَهَا وَأَيَّـةُ أَرضٍ لَـم أَجُبهـا بِمَرحَـلِ[٧١]

فالأعشى يفتخر هنا بأنه يطوف الأرض رحالًا، وكم من موضع مخيف نزل به؛ في تأكيد على شجاعته وعدم مبالاته بالأخطار.

فيأتي حميد، ويوسع في المعنى، ويضيف إليه ما يزيده مبالغة في إظهار الشجاعة، والتأكيد عليه ممضًا في التصوير. يقول:

وَأَغْبَرَ يَمْسـي العِيسَ قَبـلَ تَمَامِهـا تَهـادى بـهِ التُّـرْبَ الرِّيـاحُ الزَّعـازِعُ
يَظَـلُّ بـــه فَـــرْخُ القَطـــاةِ كأَنَّـــهُ يَتـيمٌ جَفَـتْ عَنْـهُ المَراضِـيعُ راضِـعُ
تَعَسَّـــفْتُهُ بـــالقومِ فانْتصَـــبَتْ لـــهُ بِأَعنـاقِهِنَّ الـيَعْمَلاتُ الشَّعاشـعُ[٧٢]

فهو يؤكد على شق الصحراء التي يسلكها وجعلها من الاتساع بحيث تجعل العيس تلقي أولادها من أرحامها قبل تمام خلقها على التشبيه، لأنها من سعتها أي الصحراء تموت بها الرياح قبل أن تصل لآخرها، مبالغة في سعتها، ومع هذه السعة هي قاحلة تخلو من المياه، ويسوق هذا المعنى في تشبيه، يدلل على ذلك وهي أن فرخ القطا يموت من العطش، مشبهًا لفرخ القطا بالطفل اليتيم الرضيع الذي جفته المراضيع، ومع كل هذه المخاطر يفتخر حميد بأنه قطع كل هذه الأهوال معتسفًا بغير علم سابق ولا طريق مسلوك.

وهكذا أمعن حميد في توسيع المعنى وتأكيده بما ساقه من استعارة وتشبيهات.

ومن تناصه مع عنترة وعامر بن الطفيل تقاطعه معهما في الفخر الشخصي وطغيان الروح الفردية وعلو مقدارها والتغني بالشجاعة، وأن شعار القبيلة في الحرب، وصيحتها قد تحول من المناداة باسمها إلى المناداة باسمه.

يقول عنترة:

وَلقَدْ شَفَى نَفْسي وأَذهَبَ سُقْمَهَا قِيْلُ الفَوارِسِ وَيْكَ عَنْتَرَ أَقْدِمِ[٧٣]

فيفخر بأن قومه يستظلون بحمايته، وكذلك يقول عامر بن الطفيل:

وإنِّـي وَإنْ كنـتُ ابـن سَـيِّدِ عَـامِرٍ وَفَارِسَـها المَنـدوبَ فـي كُـلِّ مَوكِـبِ
فَمَـا سَـوَّدتُني عـامِرٌ عَـن قَرابَـةٍ أَبَـــى اللهُ أَنْ أَســـمو بِـــأُمٍّ وَلا أَبِ

---

(٧١) الأعشى، الديوان، ص ٤١٥.
(٧٢) الديوان، ص ١٤٥، ١٤٦.
(٧٣) عنترة بن شداد، الديوان، دار بيروت للطباعة والنشر، ط٤، ص ٨٣.

ولَكِنَّنِـــي أَحْمـــي حِماهـــا وَأَتَّقِـــي أَذَاهَا وأَرْمِـي مَـن رَمَاهَا بِمَنْكِبِ[٧٤]

وعلـى نفـس لحـن البطولـة يعـزف حميـد، ويـدور حـول نفـس المعنـى الـذي قصـده الشاعران، يقول:

أَنَـــا سَـــيْفُ العَشِـــيرَةِ فـــاعْرِفُونِي حُمَيْـــدًا قَـــدْ تَـــذَرَّيْتُ السَّـــنَامَا[٧٥]

وقد يمتص حميد المعنى من شاعر، فيمعن في تدويره وتحويله، فيغير في غرضه، ويعيد صياغته، وتشكيله وفق متطلبات الغرض الجديد، فمن ذلك وصف تأبط شرا للصعلوك في نحو قوله:

إِذَا خَاطَ عَينَيهِ كَرى النَومِ لَم يَزَل لَـهُ كـالِئٌ مِن قَلبِ شَيحانَ فاتِكِ[٧٦]

وقول حميد في وصف الذئب:

يَنَـــامُ بِإِحْـــدى مُقْلَتَيْـــهِ ويَتَّقِـــي بِأُخْرى المَنايَا فَهوَ يَقْظانُ هَاجِعُ[٧٧]

فالبيتـان يعبـران عـن معنـى الحيطـة و الحـذر والتنـاص بـين النصـين واضـح، وهـو امتصـاص، فتـأبط شرا عبـر عـن الحيطـة بـأن جعل الصـعلوك وإن زاره النـوم الخفيف فـأثر فـي عينيـه فإنـه يظـل قلبـه مستيقظًا، أخـذه حميـد ممتصًـا لـه ومحـاورًا لـه، ومغيرًا فـي غرضـه وأعـاد تشـكيله وفقًـا للغـرض، والحالـة النفسـية للحيـوان الـذي يصـفه وهـو الـذئب، والـذي يعـرف بـالمكر والحذر، فيجعل الذئب ينام بإحدى عينيه بينما تظل الأخرى مستيقظة؛ مبالغة في الحذر فيكون بهذا التدوير للمعنى، وصل به إلى أقصى درجات المبالغة في الحذر، ووافق الغرض الذي دوره فيه.

وقد يمتص حميد بن ثور المعنى من أكثر من شاعر، ويمعن في تدويره وتغير الغرض فمن ذلك النظرة إلى الطير وافتراسها الجثث، والتي بدت في قول عدي:

أو مـن نسـورٍ حَـوْلَ مَـوتى معًـا يَـأْكُلْنَ لَحْمًـا مـن طـريّ الفَـرِيض[٧٨]

وقول الأفوه الأودي:

---

(٧٤) عامر بن الطفيل، الديوان، دار صادر، بيروت، ص ١٣.
(٧٥) الديوان، ص ٣١٠.
(٧٦) الجاحظ، الحيوان، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ج٦، ص ٤٦٧، ديوان الحماسة بشرح التبريزي، دار القلم، بيروت، بدون تاريخ، ج١، ص ٢٢، ٢٣
(٧٧) الديوان، ص ١٥٢.
(٧٨) ديوان عدي، ص ٧٢.

وتَـــرى الطَّيْـــرَ عَلَـــى آثَارِنـــا رَأْيَ عَـــيْنٍ، ثِقَـــةً أَنْ سَـــتُمارُ[٧٩]

وقول النابغة الذبياني:

إِذَا مَـا غَـزُوا فـي الجَـيْشِ حَلَّـقَ فَـوْقَهُمْ عَصَـــائِبُ طَيْـــرٍ تَهْتَـــدي بِعَصـــائِبِ
يُصَـــاحِبْنَهُمْ، حتـــى يُغِـــرْنَ مُغـــارهم مِـنَ الضّـارِياتِ، بالـدّماءِ، الـدّوارِبِ[٨٠]

فأخذ حميد ليصف الذئب قائلًا:

إذا مـــا غَـــزَا يَوْمًـــا رَأَيْـــتَ ظِلالَـــةً مِـنَ الطَّيْـرِ يَنْظُرْنَ الَّـذِي هُوَ صانِـعُ[٨١]

فالنص عند حميد أسهمت الأبيات السابقة في تشكيل بنيته فالطير وافتراسها للجثث عند عدي وتتبعها الأثر عند الأفوه، والصورة المتحركة من عند النابغة وكونها مجموعات يهتدي بعضها ببعض؛ يجمع حميد هذه الأشتات مجددًا في الغرض فينقل الغرض من مدح الجيوش إلى وصف الذئب، فيزيد في المبالغة، ويجعل الذئب في منزلة الجيوش. وهكذا تشكل بيته من أبيات عديدة، وإن بدا ظلها، وقد استطاع امتصاص النصوص القديمة وتحويلها وجهتها الدلالية.

ومن ألوان التناص الأدبي في شعر حميد ظاهرة استحضاره لأسماء الشعراء في قصائده، فكانت وسيلة لإغناء شعره وشكلت عمقًا في النص، كما أنها نهضت وسيلة لإيضاح علائق الخطاب الشعري لشاعرنا بمن سبقه من الشعراء، فمن ذلك:

كَـــأَنِّي أُبَـــاري قَطَـــا صـــاحِبي إذا هُـــوَ صَـــوَّتَ ثُـــمَّ ابْتَـــدى[٨٢]

فهو يستدعي شاعرًا جاهليًا، برع في وصف طائر القطا وهو مزاحم بن الحارث العقيلي، رغبة منه في تنمية فاعلية الحركة، والتداخل بينهما على المستوى اللفظي والدلالي، ويعود مرة أخرى في نفس القصيدة ويعاود التأكيد على ذلك:

هُـــوِيٌّ تَخـــالُ بِـــهِ جِنَّـــةً يُقَطِّـــعُ فيـــهِ قَطَـــاكَ الحَشـــى[٨٣]

فهو يلتفت في هذا البيت موجهًا خطابه للشاعر الذي حاول استدعاء شعره، فالقارئ بإزاء هذا التوظيف والإحالة من الشاعر يشغل مخيلته بأجواء الترابط والتكامل بين الشاعرين في وصف القطاء.

---

(٧٩) الأفوه الأودي، الديوان، شرح وتحقيق محمود التوبجي، ط دار صادر، بيروت، ص ٧٧.
(٨٠) النابغة، الديوان، شرح وتقديم عباس عبد الساتر، ط دار الكتب العلمية، ص ٣٠.
(٨١) الديوان، ص ١٥٣.
(٨٢) الديوان، ص ٧.
(٨٣) الديوان، ص ٨.

ومن ذلك أيضًا قوله:

وَلَـوْ نَطَـقَ الرَّبْعَـانِ قَبْلِـي لَبَيَّنَـا لِصاحِبِ هِنْدٍ وَامرِئ القَيْسِ مَنْسِما[٨٤]

فهو يستدعي في وقوفه على الأطلال شاعرين من كبار الشعراء الجاهليين امرئ القيس، عبد الله بن العجلان، وهو بذلك ينمي فاعلية الحركة والتداخل بين نصه ونصوص الشاعرين الآخرين، رغبة منه في حلول الماضي في الحاضر، فاستدعاء مفردات الأعلام في الشعر لا يتم اعتباطًا أو كيفما اتفق، وإنما تستدعي الأعلام استدعاءً مرتبطًا بقصدية واعية من المبدع لرابط يربطه بهذه الأعلام المستدعاة ثم تصبح وسيلة تعبير وإيحاء في يد الشاعر»[٨٥].

- التناص مع الأمثال:

لم يقتصر تفاعل حميد بن ثور مع النصوص الشعرية فحسب، بل امتد إلى الفنون النثرية، فتفاعل مع الأمثال لما تنطوي عليه من دلالة إيضاحية وسبيلًا ميسرًا لوصول فكرته للمتلقي، والأمثال؛ شكلت في ديوانه محورًا مهمًا من محاور التناص مع التراث الأدبي، ويتراوح تناصه للأمثال بين لونين من ألوان التناص؛ فقد يكون حرفيًا اجترارياً، ولكنه ينسجم مع فكرته المراد طرحها، وقد يكون امتصاصيًا تحويريًا.

فمن اللون الأول (الاجتراري) الاقتباس قوله:

أَلَمْ تَرَ مَا بَيْنِي وبَيْنَ ابْنِ عامِرٍ مِـنَ الـوُدِّ قَـدْ بالَـتْ عَلَيْـهِ الثَّعالِـبُ

وَأَصْـبَح بـاقِي الـوُدِّ بَيْنِـي وبَيْنَـهُ كَأَنْ لَمْ يَكُنْ؛ وَالدَّهْرُ فيهِ عَجَائِبُ![٨٦]

يوظف حميد بن ثور المثل محافظًا على صورته (أذل ممن بالت عليه الثعالب) وهو مثل يضرب في الشر يقع بين القوم، وقد كانوا على صلح[٨٧].

ويستقل حميد التجربة الإنسانية؛ التي يجسدها المثل ويوظفها شكلًا ومضمونًا.

ومن توظيفه للأمثال أيضًا:

وَإِذْ قالَتـا: زَوْرٌ مُغِـبٌّ زِيـارَةً وَقَـدْ ظَـلَّ يَـوْمٌ لِلْمَطِـيِّ عَصِـيبُ[٨٨]

يوظف المثل زور مغبا تزداد حبًا مع المحافظة على نصف صورته تقريبًا؛ مستغلًا التجربة الإنسانية العميقة التي يجسدها المثل، وهي أن القرب ينقص الحب، وهذا هو حاله

---

[٨٤] الديوان، ص ٢١٧.
[٨٥] د. علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص١٥.
[٨٦] الديوان، ص ٣٦.
[٨٧] الميداني، مجمع الأمثال، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة السنة المحمدية، القاهرة، ١٩٥٥م: ١/ ٢٨٤.
[٨٨] الديوان، ص ١٧.

مع من أحب في الدنيا فهو عزيز، ويفخر بذلك في سياق عجب وفخر بنفسه فهو يزورهم مرات متقطعة.

ومن تقليب نفس المثل، والتحاور معه في صياغة جديدة قوله:

زَوْرٌ مُغِبٌّ، ومَأْمُولٌ، أَخُو ثِقَةٍ وَسائِرٌ مِنْ ثَناءِ الصِّدْقِ، مَشْهُورُ(٨٩)

فالشاعر عزيز في زيارته ويأتي بالمثل في سياق المدح مردفًا له ومحاورًا له بمثل آخر من تدبيجه وهو قوله (وسائر من ثناء الصدق مشهور)، أي أن القليل مع الصدق هو الذي يثني عليه ويذيع ويشتهر.

ومن ذلك أيضًا في قصة المرأة البخيلة الحريضة على غنمها قوله:

فَقَامَتْ تُعَشَّى ساعةً ما تُطِيقُهَا مِنَ الدَّهْرِ نامَتْها الكِلابُ الظَّوالِعُ(٩٠)

فبين المثل العربي إذا نام ظالع الكلب، والذي غير حميد في شكله في عجز البيت، مستثمرًا طاقة الموروث (طاقة المجاز) بأقصر عبارة ممكنة، وهي إرادته إثبات حرص المرأة وتأخرها في السهر للحفاظ على غنمها، وجاء بهذا المثل البدوي المنتزع من بيئته، وهو أن الكلب الظالع لا ينام، وهكذا كانت تلك المرأة لحرصها على غنمها، فأفاد المثل ذروة المبالغة من أقصر الطرق.

ويحاور حميد بن ثور مثلًا من الأمثال موظفًا له ومستثمرًا له في قصة شعرية لحمامة، وشارحًا له وإن لم يذكر بلفظه، فمن ذلك:

بَنَتْ بِنْيَةَ الخَرْقَاءِ وَهْيَ رَفِيقَةٌ لَهُ بَيْنَ أَعْوادٍ بِعَلْيَاءَ مُعْلَمَا(٩١)

ففي قوله (الخرقاء) وصفًا للحمامة، إشارة إلى مثل عربي أحمق من حمامة، أخرق من حمامة، ويبدو مفسرًا لهذا الخرق، وهو أن الحمامة بنت عشها ضعيفًا عاليًا في مهب الريح فهي حمقاء قليلة الحيلة، تعرض بيضها للهلاك.

ومن استخدامه للمثل العربي قوله في وصف جمله:

مُحَلًّى بِأَطواقٍ عِتاقٍ يُبِينُهَا عَلَى الضُّرِّ راعِي الضَّأنِ لَوْ يَتَقَوَّفُ(٩٢)

(٨٩) الديوان، ص ١٠٦.
(٩٠) الديوان، ص ١٤٨.
(٩١) الديوان، ص ٢٦٤.
(٩٢) الديوان، ص ١٥٩.

يريد أن يبين نجابة جمله، وأنه به دلائل على ذلك، وهي أطواق تظهر لمن يراه، وأنها واضحة لا جدال فيها، حتى إنها تظهر لراعي الضأن على حمقه وجهله، ونلمح إشارة إلى المثل القديم (أجهل من راعي الضأن).

ومن محاوراته للمثل واتخذاه كأداة للإقناع مستغل الثراء الدلالي للمثل في تحويل للمعنى، وذلك في قوله:

لَيْسَ الشَّبابُ عَلَيْكَ الدَّهْرَ مُرْتَجِعًا حَتَّى تَعُودَ كَثِيبًا أُمُّ صَبَّارِ(٩٣)

لقد رسخ المثل الفكرة التي أرادها المؤلف وهي استحالة عودة الشباب عبر دليل، وهو استحالة أن تكون الأرض ذات الحجارة السوداء الوعرة أرضًا خصبة مستوية، وهي مفارقة ضدية فكما أن الأرض لا تتحول فكذلك الشباب الغائب لا يعود أبدًا.

وهكذا كان حميد بن ثور يتناصص مع الأمثال العربية بحثًا عن ما من شأنه تعزيز إيحاءات الكلمات لديه، وإثراء المعنى الذي يكفل للمتلقي؛ أن يتلقى الفكرة وهي مشعة بروح المثل الذي وافقته.

- التناص التاريخي (الأماكن – الأسطورة):

- توظيف الأماكن وأسماء القبائل:

استطاع حميد بن ثور أن يصنع فضاءه الشعري عبر تناصه مع أماكن وقبائل كان لها أثرها الفعال في شعره، بداية نبدأ بالمكان في شعره؛ فالمكان لا يشمل التضاريس فحسب، بل يحضر على شكل منظومة ويهدف إلى التداعي وإثراء التجربة الشعرية وبيان منزلتها عنده.

وهذه الأماكن لها دلالات خاصة شغلته بني عامر وديارها، فهي دياره وهو شديد التعلق بها وظهر ذلك في شعره.

فمن ذلك:

وَفِيهِنَّ بَيْضاءُ دَارِيَّةٌ دَهاسٌ مُعَنَّنَةُ المُرْتَدَى(٩٤)

فـ"دارية" منسوبة إلى دارا بالألف وهو في ديار بني عامر، وهو وصف للمرأة البيضاء.

ويقول أيضًا:

(٩٣) الديوان، ص ٨٤.

(٩٤) الديوان، ص ٥.

بِكَـــــدْرَاءَ أَرَّقهـــــا بالسِّـــــبا لِ مِـنْ جِـزْعِ جَبَّـةَ رِيـحُ الثَّـرى[٩٥]

فالسبال أرض بديار بني عامر.

ومنه:

أَرَبَّـتْ رِيـاحُ الأَخْـرَجَيْنِ عَلَيْهِمـا وَمُسْتَحْلَبٌ مِـن ذِي البِراقِ غَريـبُ[٩٦]

الأخرجان جبلان في بلاد بني عامر.

فتناصه هنا؛ كانت مرآة للبيئة الصحراوية يستدعي بيئته التي عاشها ورآها.

على أن الأمر في تناصاته مع المكان، والقبيلة لم يكن اجترارياً على الدوام، فقد يشكل من تناصاته معادلًا كنائيًا يخدم نصه، فمن ذلك قوله:

أَأَنْـتَ الهِلالِـيُّ الّـذي كُنْـتَ مَـرَّةً سَـمِعْنا بِـهِ والأَرْحَبِـيُّ المُعَلَّـفُ[٩٧]

فقد بدأ بالتعجب الذي يحمل دلالات إكبار المخاطب وتعظيمه مع الالتفات في استخدام المخاطب أنت والغيبة (به) وكأن النسوة قد فوجئن به أمامهن وقد سمعن به من قبل، ونسبة نفسه إلى بني هلال في تناصه يحمل الإعزاز والتقدير (ويؤدي إلى ما سعى إليه) من التعظيم، وصاحب الإبل الأرحبية الشهير نسبه إلى أرحب وهي بطن من همدان ولولا ما استخدم من تناص ما كان المعنى اكتمل واتسق.

ومن ذلك استعمال التعبير الكنائي الذي يدل على القدم في قوله عاد وتبع في قوله:

أَمَـانِيُّ هـامٍ بعـدَ هـامٍ تَعَلَّلَـتْ بأمثالِهـا فـي النَّـاسِ عـادٌ وتُبَّـعُ[٩٨]

ومن استخدامه للتناص كمعادل كنائي أيضًا قوله:

وَقُـولا إِذا جاوَزْتُمـا أَرْضَ عـامِرٍ وَجاوَزْتُمـا الحَيَّـيْنِ نَهْـدًا وَخَثْعَمَـا

نَزِيعـانِ مِـنْ جَـرْمِ بْـنِ رَبّـانَ إِنَّهُـمْ أَبَـوْا أَنْ يُرِيقُـوا فـي الهَزَاهِـزِ مِحْجَمَـا[٩٩]

لقد عمد حميد بن ثور إلى استدعاء اسمي قبيلتين قبيلة عامر (قبيلة الشاعر)، قبيلة جرم بن ربان عامدًا إلى توظيف الثنائية المتضادة (قبيلة الشاعر ذات الصيد العالي في المعارك الشجاعة – قبيلة جرم المتخاذلة عن القتال) وللثنائيات الضدية، فاعلية في بناء

(٩٥) الديوان، ص ٧.
(٩٦) الديوان، ص ١٠.
(٩٧) الديوان، ص ١٥٩.
(٩٨) الديوان، ص ١٤٢.
(٩٩) الديوان، ص ٢٧٢.

النص الشعري من خلال توالد الأنساق وتناميها[١٠٠]. فجمع بين ضدين المدح لقبيلته والهجاء لجرم؛ إذ جعلها ضعيفة متخاذلة وهذا من أشد الهجاء في الجاهلية.

وقد يسهم التناص في تشكيل الصورة وتفردها، فمن ذلك:

وَآنَسَ مِنْ كُلَّان شُمًّا كَأَنَّهَا أَرَاكِيبُ مِنْ غَسّانٌ بِيضٌ بُرودُهَا[١٠١]

فهو في الصور يتناص مع كلان وهي أرض في الجزيرة العربية فيوجد بها جبال مرتفعة، وهي جبال شم، ولكي تكتمل الصورة التشبيهية ذات الطرفين الحسيين في الهيئة واللون شبه الجمال الشم، وقد غطى قممها الثلج بركب من الغسانيين أصحاب البشرة السمراء، وقد غطت رؤوسهم العمائم البيضاء. فالتناص مع جبال كلان، والغساسنة بشرتهم السمراء، جعل النص مستندًا على قاعدة فن التجربة الحية التي بعثها التناص.

ومنه قوله:

كَأَنَّ الرَّبابَ الدُّهْمَ في سَرَعانِهِ عِشارٌ مِنَ الكَلْبِيَّةِ الجُونِ ظُلَّعُ[١٠٢]

فهو في هذه الصورة يتناص مع قبيلة كلب وإبلها المعروفة بالسواد؛ فهو يشبه السحاب الأسود المحمل بالأمطار في سرعته، ولونه الأسود بالإبل السوداء العشار الكلبية العشار وهي تغمر في مشيتها.

فهذه الصورة تكاملت واتحد المشبه والمشبه به في ثلاثة أوجه: الهيئة واللون والحركة، واتضح فيها أثر البيئة وثقافة الشاعر.

وكان يعمد إلى ما يفيد صورته الفنية ويدعمها، واختياره تسمية "المدينة" يثرب بالتسمية القديمة، قاصدًا استحضار دلالة التفريق، وذلك في رثائه لعثمان بن عفان. يقول:

إِنَّ الخِلافَةَ لَمَّا أُظْعِنَتْ ظَعَنَتْ عَنْ أَهْلِ يَثْرِبَ إِذْ غَيْرَ الهُدَى سَلَكُوا[١٠٣]

فقد شخص الخلافة في صورة إنسان يهجره أهله فيعاقبهم بمثل ما فعلوا بأن يهجرهم، واستخدم يثرب لما توحي به من فرقة وتثريب.

ومن إسهامات التناص أيضًا في تشكيل الصورة، قوله:

تَرَاهُ إذا ما عَجَّ يَجْلُو عَنِ الشَّبَا فَمَا مِثْلَ حِنْوِ الخَيْبَرَانِيِّ لَهْجَمَا[١٠٤]

---

(١٠٠) أحمد المعداوي، أزمة الحداثة في الشعر العربي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ١٩٨٣م، ص ٨٨.
(١٠١) الديوان، ص ٦٩.
(١٠٢) الديوان، ص ١٣٨.
(١٠٣) الديوان، ص ١٨٣.
(١٠٤) الديوان، ص ٢٣١.

حيث شبه سعة فم الجمل – قصدًا منه لتصوير ضخامة الجمل وما يستتبها من سعة الفم والطول عندما يرفع صوته بسعة ما بين ضوي الأخشاب المنحنية التي يرفع عليها والتي صنعت في خيبر.

- ذكره للقبائل البائدة:

ارتبط بذكر عاد بثمود، وهو أمر اعتاده المؤرخون، وقد ورد ذكرهم في القرآن الكريم وعرفوا أيضًا بأصحاب الحجر[١٠٥]، وعرفت هذه القبائل بالقبائل البائدة، لأنها أبيدت بعذاب بسبب طغيانها وعصيانها، ولم يبق منها على وجه الأرض أحد فكان هلاكها أسطورة تاريخية.

ومن ذلك ذكره لهذه القبائل في شعره:

عَنِ القَرامِيصِ بِأَعْلَى لَاحِبٍ مُعَبَّدٍ مِنْ عَهْدِ عادٍ كَالفَلَجْ[١٠٦]

وقوله:

أَمَانِيُّ هامٍ بعدَ هامٍ تَعَلَّلَتْ بأمثالِها في النَّاسِ عادٌ وتُبَّعُ
ولكنَّما الدّنيا غَرورٌ ولا تَرى لَها لَذَّةٌ إلّا تَبيدُ وتُنْزَعُ[١٠٧]

ففي الأبيات السابقة، حاول حميد استخدام التناص ذكره (قوم عاد، وتبع) جريًا على الكناية العربية، فالعرب إذا أرادت أن تنسب الشيء إلى القدم نسبوه إليها فقالوا عادي أي قديم وهو ما أراده، وكذلك قوم تبع فهي من الأقوام القديمة وقد وردت في القرآن ﴿ **وَقَوْمُ تُبَّعٍ كُلٌّ كَذَّبَ الرُّسُلَ فَحَقَّ وَعِيدِ** ﴾ (ق: ١٤) وتناصه هنا جاء مقويًا للدلالة.

- التناص الأسطوري:

ارتبطت الأسطورة بوجدان الإنسان، وقد لعبت الأسطورة في العصور الأولى من تاريخ الإنسانية دورًا مهمًا؛ فقد كانت وسيلة من وسائل الإنسان لفهم العالم ومعالمه، فالأسطورة مصدر أفكار الأولين وملهمة الشعر والأدب، واستخدم عرب الجاهلية كلمة الأساطير بمعنى الأباطيل، وهم يعنون بها القصص الملفقة، والخرافات التي لا أساس لها من الصحة، وهذا ما أكده الزبيدي في تعريفه للأساطير فقال هي الأباطيل والأكاذيب والأحاديث لا نظام لها، وسطر فلان على فلان إذا زخرف له الأقاويل ونمقها[١٠٨].

---

[١٠٥] ابن منظور، لسان العرب، مادة حجر، ومروج الذهب: ٢/ ١٣٣.
[١٠٦] الديوان، ص ٤٥.
[١٠٧] الديوان، ص ١٤٢.
[١٠٨] الزبيدي، تاج العروس، تحقيق: مصطفى حجازي، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، ط١، ١٩٧٣م، مادة سطر.

وقد وردت الأساطير في القرآن بمعنى الترهات والأباطيل وهو نفس المعنى الذي ذكرنا، قال تعالى: ﴿ **وَإِذَا قِيلَ لَهُمْ مَاذَا أَنْزَلَ رَبُّكُمْ قَالُوا أَسَاطِيرُ الْأَوَّلِينَ** ﴾ (النحل: ٢٤).

ولما كان شعر حميد بن ثور يتضمن خلاصة ثقافته، فقد امتزج بالأساطير وإشارات ورموز، وحديث عن مخلوقات وهمية، ويتمثل ذلك في مجموع من النقاط:

- استدعاء الكائنات العجائبية:

- الجن:

من الأساطير الكائنات اللامرئية الجن، والجن سموا به لاستتارهم، واختفائهم عن الأنظار[١٠٩].

«ومن جملة معتقدات العرب في الجن أنهم كانوا يرون الجن تعزف في المفاوز بالليل والعزف والعزيف صوت الجن يسمع بالمفاوز كصوت الطبل»[١١٠].

والجن يعد من معطيات البيئة الصحراوية وخرافة من الخرافات التي ارتبطت بالبداوة التي كان عليها عرب الجاهلية، وقد ظهر هذا المعطى الثقافي في شعر حميد بن ثور في قوله:

بِـــهِ عَـــزْفُ جِـــنٍّ وأَهْوالُهـــا إذا مـــا سُـــمِعْنَ مَـــنَعْنَ الكَـــرى[١١١]

ففي البيت السابق يستلهم المعطى الثقافي بوجود الجن، بل يذكر أن لها أصواتًا تفزع تمنع الكرى.

ويقول في وصف جمله:

صِـلَخْدٌ لَـوَ انَّ الجِـنَّ تَعْزِفُ حَوْلَـهُ وَضَـرْبَ المُغَنِّـي دُفَّـهُ مَـا تَرَمْرَمَـا[١١٢]

- الهامة:

من معتقدات العرب أن القتيل إذا دفن ولم يؤخذ بثأره، خرج من رأسه طائر كالبومة وهي الهامة والذكر الصدي يستصرخ المارين اسقوني اسقوني، فإن قتل قاتله كف عن صياحه[١١٣]، وفي مروج الذهب يذكر المسعودي أن الهامة تخرج من رأس القتيل، ويزعم العرب أن الطائر يكون صغيرًا، ثم يكبر حتى يصبح بحجم البوم، وأنها تبقى في الديار قريبة من ولد الميت الذي يبقى مستوحشًا حتى يؤخذ بثأره فيسكت[١١٤].

---

[١٠٩] لسان العرب، مادة جن.
[١١٠] المفصل في تاريخ العرب: ٦/ ٧٢١.
[١١١] الديوان، ص ٨.
[١١٢] الديوان، ص ٢٢٨.
[١١٣] راجع لسان العرب، مادة صدى.
[١١٤] مروج الذهب: ٣/ ١٥٣، ١٥٤.

وهي خرافة اعتقد فيها العرب القدماء، وقد نفى رسولنا الكريم – صلى الله عليه وسلم– «لا عدوى ولا طيرة ولا صفر ولا هامة ولا نوء ولا غول ويعجبني الفأل»[١١٥].

يقول:

أَلا هَـلْ صَـدَى أُمِّ الوليـدِ مُكَلِّـمٌ صَدايَ إذا ما كُنْتُ رَمْسًا وَأَعْظُمَا[١١٦]

فهو في هذا البيت يعتقد اعتقاد الجاهليين بوجود الصدى كأثر من آثار ثقافته.

- الحيات:

من المخلوقات العجائبية الحيات فالخوف من الحيات كان متأصلًا في الثقافة العربية القديمة، تعد الثعابين أشهر الصور التي تظهر بها الجن والأرواح، ومن الممكن أن يسمى الثعبان نفسه جانًا وشيطانًا[١١٧].

إن هذه المخلوقات العجائبية تمثل الجانب المعادي، والمناوئ للإنسان البدوي في هذه الفلوات، وقد عبر حميد بن ثور عن هذا الخوف من الحيات في شعره. يقول:

فَلَمَّـا أَتَتْـهُ أَثْبَتَـتْ فِـي خِشَاشِـهِ زِمامًـا كَثُعْبـانِ الحَماطَـةِ أَرْثَمَـا
شَـدِيدٌ تَوَقِّيـهِ الزِّمـامَ كأَنَّمـا بِنِيـقٍ إذا مـا رَأَمَـهُ الغُفْـرُ أَحْجَمَـا[١١٨]

فالصورة التشبيهية التي تهيمن على البيتين هو الخوف بشدة من الثعبان، وهو أحد المفاهيم القارة في نفسية الشاعر البدوي، ورسخ التشبيه صورة الخوف، فالجمل لم يخش الزمام، وإنما خاف من الزمام لأنه تخيله ثعبانًا فعقد الشاعر صلة بين حبل الزمام في تعرجه، والتوائه، والثعبان، ولذلك نفر الجمل من الزمام.

وروى البيت (شيطان الحماطة) لأنه يطلق على الثعبان في البيئة العربية الشيطان.

وبنفس مفهوم الخوف القار في نفس الشاعر، يحاول أن يحاور التشبيه (التشبيه بالثعبان) معطيًا له أبعادًا فنية جديدة في تصويره طول الليل الموحش في الصحراء:

تَطَـاوَلَ اللَّيْـلُ عَلَيـهِ فـي المَكَـا تَطـاوُلَ الحَيَّـةِ فـي قَعْـرِ اللَّحَـجْ[١١٩]

فخصوصية التشبيه هنا ناتجة عن صورة المشبه به وبدويته وما تثيره من فزع وهلع، وهو صورة الحية الطويلة في الحجر الضيق، وهذا التطاول الذي افتتح به الشطر

---

[١١٥] صحيح مسلم: ١٧٤٣، أخرجه مسلم في كتاب السلام باب لا عدوى ولا طير ولا صفر، برقم ٢٢٢٢.
[١١٦] الديوان، ص ٢٧٦.
[١١٧] د. ثناء أنس الوجود، رمز الأفعى في التراث العربي، ص ٦٧.
[١١٨] الديوان، ص ٢٢٦، ٢٢٧.
[١١٩] الديوان، ص ٤٤.

الأول، التطاول الذي افتتح به الشطر الثاني ليجتمع طول الليل وظلامه في الحجر مع المشبه به وهو الحية في الحجر الضيق بطوله مع ظلام الليل مما جعل الحجر يتضاءل حتى يستوعب طول الحية.

- استدعاء العادات العربية القديمة:

أظهر حميد تأثرًا بالموروث الخرافي الشعبي العربي الذي شاع في الجاهلية كالتطير والتشاؤم من الطيور والحيوانات.

وقد ذكر ذلك حميد يقول:

جَرَى بِانْصِدَاعِ البَيْنِ ظَبْيٌ فَراعَنِي وَمَرَّ غُرَابٌ حَقَّقَ البَيْنَ يَنْعَبُ(١٢٠)

فقد جمع حميد بين الظبي، والغراب في بيت واحد، موظفًا الأضداد، فالبين في الشطر الأول معناه الوصل، وقد أنذر الظبي بانصداعه، ليتحقق الضد وهو البين بمعنى الفراق ثم حقق ذلك الغراب وصدقه وأكد عليه بمروره وهو نذير للشؤم والفراق في عجز البيت.

كذلك من العادات التي جاءت مرصودة في شعره التفاؤل باليمين والتشاؤم من الشمال وهو ما أطلقوا عليه السوانح والبوارح، ومن معتقداتهم وأساطيرهم مياسرهم من الطير، إذ يزجرونه ليعرفوا فألهم فإن طارت عن الميامن استبشروا بها، وهي السوانح، وإن طارت عن المياسر تشاءموا وهي البوارح، لذلك كان العرب يتشاءمون من الغراب وضربوا به المثل فقالوا أشأم من غراب البين وقيل إن سبب هذه التسمية أن الغراب إذا بان أهل الدار للنجعة (أي طلب الكلا) وقع في موضع بيوتهم يتلمس، وتقمم فيتشاءموا به وتطيروا منه لأنه لا يعتري منازلهم إلا إذا بانوا(١٢١).

يقول:

جَرَتْ يَوْمَ رُحْنَا عَوْهَجٌ لا شَحاصَةٌ نَــوارٌ ولا رَيَّــا الغَــزالِ لَحِيــبُ
فقُلْــتُ: عَلَــيَّ اللهُ لا تَــذْعَرانِها وَقَــدْ أَوَّلَــتْ أَنَّ اللِّقــاءَ قَرِيــبُ(١٢٢)

يقول حميد أنه عرض له في سيرة ظبية طويلة العنق، وجاءت سانحة له من على اليمين فتفاءل أن اللقاء قريب.

(١٢٠) الديوان، ص ٣٣.
(١٢١) بلوغ الأرب: ٢/ ٣٣٤، ٣٣٥.
(١٢٢) الديوان، ص ٢١، ٢٢.

ويؤكد حميد بن ثور على التفاؤل باليمين على عادتهم في الجاهلية في هذا البيت الذي يقوله مادحًا:

جَـادَتْ بِهـا يَـوْمَ القَـرِيِّ يَمينُـهُ كِلتـا يَـدَيْ عُمَـرَ الغَـداةَ يَمِـينُ[١٢٣]

فهو هنا يلجأ إلى التناص في كناية تحمل تأثرًا بالتراث الخرافي عند العرب والتفاؤل باليمين وأن اليمين هو اليمين والبركة، فقد بلغ حسن صنيع الممدوح، فبالغ في وصفه، وجعل كلتا يديه يمينًا.

ومن الموروث الثقافي الخرافي عند العرب الزعم أن المرأة التي تخصي حمارها تفعل أي شيء، ويتوقع منها كل سوء، وهذا ما عبر عنه في شعره قائلًا في وصفه لامرأة بخيلة أراد تصويرها في صورة كريهة، فاستجلب هذه العادة، واستدعى هذا الموروث الثقافي مؤيدًا وداعمًا لصورة المرأة الكريهة:

جِلِبَّانَـةٌ وَرْهـاءُ تَخْصِـي حِمارَهـا بِفِي مَنْ بَغَى خَيْرًا لَدَيْهَا الجَلامِدُ[١٢٤]

فصورة هذه المرأة الغليظة الخلق الجافية الحمقاء، دعمها التناص مع قوله «هي قليلة الحياد لا تبالي ما صنفت إذا خصت المرأة الحمار لم يبق من المكروه إلا أتته»[١٢٥]. وهي بخيلة لا يقصد ما قاصد إلا ورجع بخيبة.

- ذم الدهر:

كان من شأن العرب في الجاهلية «أن تذم الدهر وتسبه عند النوازل»[١٢٦]. وكان العرب في الجاهلية من الدهرية، وقد عبر القرآن عن ذلك فقال: ﴿ **وَقَالُوا مَا هِيَ إِلَّا حَيَاتُنَا الدُّنْيَا نَمُوتُ وَنَحْيَا وَمَا يُهْلِكُنَا إِلَّا الدَّهْرُ** ﴾ (الجاثية: ٢٤).

يقول حميد متأثرًا بهذه المعاني الجاهلية التي تسب الدهر، وتنسب له المصائب والمحن، ونهى نبينا الكريم عن سب الدهر، يقول في الحديث عن رسول الله –صلى الله عليه وسلم–: «لا تسبوا الدهر فإن الله هو الدهر»[١٢٧].

يقول حميد:

مِن أَيِّ صروفِ الدَّهْرِ أَصْبَحْتَ تَعْجَبُ وَفي أيِّ هذا الدَّهْرِ أَمْسَيْتَ تَرْغَبُ

---

[١٢٣] الديوان، ص ٢٩٠.
[١٢٤] الديوان، ص ٥٥.
[١٢٥] ابن قتيبة، المعاني الكبير، تصحيح عبد الرحمن بن يحيى اليماني، ط دار الكتب العلمية، ص ٥٩٨.
[١٢٦] ابن الأثير، النهاية في غريب الحديث والأثر، تحقيق طاهر الزاوي، ومحمود الطناعي، ط دار إحياء الكتب العربية، دون تاريخ: ٢/ ١٤٤.
[١٢٧] صحيح مسلم (٥٨٢٧)، شرح مسلم: ٣/ ١٥.

وَأَذْهَـــبَ أَهْلِـــي بالفَنَـــاءِ وَإِخْـــوَتي وَرَهْطي وقَدْ أيْقَنْتُ أَنْ سَوْفَ أُذْهَبُ[١٢٨]

ويقول:

أَتَنْسَى عَدُوًّا سارَ نَحْوَكَ لَمْ يَزَلْ ثَمانينَ عَامًا قَبْضَ نَفْسِكَ يَطْلُبُ[١٢٩]

ويقول:

وَأَعْلَـــمُ أَنِّـــي إِنْ تَغَطَّيْـــتُ مَـــرَّةً مِنَ الدَّهْرِ مَكْشُوفٌ غِطائِي فَنَاظِرُ[١٣٠]

استدعاء الأساطير القديمة:

لم يقتصر حميد في شعره على الموروث الخرافي والأسطوري المستجلب من الثقافة العربية، بل تعامل مع الأساطير الإنسانية بعامة، وتميز بانفتاحه على التراث الإنساني بعامة فتداخلت في نسيج شعره وأضاف لها الكثير من المعاني.

أسطورة الهديل وعشتار:

استحضر حميد بن ثور أسطورة الهديل التي تزعم أن فرخ حمام اسمه هديل، مات عطشًا في عهد نوح عليه السلام، وما زال الحمام يبكيه، فكل حمامة تهدل في الصباح أو المساء؛ فهي باكية ذلك الفرخ الفقيد[١٣١].

وقد وظف حميد هذه الأسطورة لتعميق صورة فقده لمحبوبته في ربط بين حاله وحال الحمامة وكلاهما تعرض للفقد، وهو استدعاء موفق للأسطورة.

يقول:

فَـوَاللهِ مـا اَدْرِي أَوَصْـلًا أَرادَتَـا بِمـا قالَتَـا أَمْ أَصْـبَحَ الحَبْـلُ أَجْـذَمَا
وَمَـا هَـاجَ هَذا الشَّـوْقَ إِلَّا حَمَامَـةٌ دَعَـتْ سـاقَ حُـرٍّ تَرْحَـةً وَتَرَنُّمَـا[١٣٢]

وما يلبث حميد أن يستطرد متحدًا في حاله مع هذا الحمام بقوله:

ولَـمْ أَرَ مِثْـلي شَـاقَهُ صَـوْتُ مِثْلِهَـا وَلا عَرَبِيًّـا شَـاقَهَ صَـوْتُ أَعْجَمَـا[١٣٣]

---

[١٢٨] الديوان، ص ٣٤.
[١٢٩] الديوان، ص ٣٤.
[١٣٠] الديوان، ص ٩٤.
[١٣١] ضرب المثل في الحزن بالحمام فقيل أشجى من حمامة. العسكري، جمهرة الأمثال، ج١، ص٤٠٣، قصي الحسيني، أنثروبولوجية الصورة والشعر العربي قبل الإسلام، ص١٩٧.
[١٣٢] الديوان، ص ٢٦٠.
[١٣٣] الديوان، ص ٢٦٩.

ليروي لنا قصتها، وثكلها مستدعيًا أسطورة عشتار[١٣٤].

وقد تجسدت في الحمامة صورة الأم الأسطورية (الإلهة عشتار) في بكائها على تموز الزوج والحبيب. الحمام ارتبط بعشتار، فهو الطائر المقدس للربة عشتار إلهة الخصوبة والجمال[١٣٥]، فقد اتخذت من الحمام طوطمًا مقدسًا لها مرتبطًا بصورة المعبودة عشتار.

يقول (معبرًا عن ثكلها) لزوجها:

بَكَتْ شَجْوَ ثَكْلَى قَدْ أُصيبَ حَميمُهَا مَخافَةَ بَيْنٍ يَتْرُكُ الحَبْلَ أَجْذَمَا[١٣٦]

ويروي أيضًا حادثة فقد الحمامة لابنها، يقول:

تُبْكِي علَى فَرْخٍ لَها ثُمَّ تَغْتَدِي مُوَلَّهَةً تَبْغِي لَهُ الدَّهْرَ مَطْعَمَا[١٣٧]

ويصور الشاعر مشهد فقدها وكيف كان الابن ضحية للافتراس من صقر.

فَلَمَّا اكْتَسَى الرِّيشَ السُّخَامَ وَلَم يَجِدْ لَهَا مَعَهُ فِي باحَةِ العُشِّ مَجْثِمَا
تَنَحَّتْ قَرِيبًا فَوقَ غُصْنٍ تَذاءَبَتْ بِهِ الرِّيحُ صَرْفًا أَيَّ وَجْهٍ تَيَمَّمَا
أُتيحَ لَهُ صَقْرٌ مُسِفٌّ فَلَمْ يَدَعْ لَهَا وَلَدًا إِلَّا رَمِيمًا وَأَعْظُمَا[١٣٨]

وهكذا جسد حميد فكرة الأمومة فقد فقدت عشتار ابنها في الصيف، ومن هنا كان فصل الصيف وقتًا لإقامة مواكب العزاء، وقراءة المناحات والحزن الجماعي وكتب على عشتار (المتحدة مع الحمامة في قصة حميد)[١٣٩].

يقول حميد محددًا وقت النواح والعويل وهو الصيف وفقًا للأسطورة القديمة:

مُطَوَّقَةٌ خَطْبَاءُ تَصْدَحُ كَلَّمَا دَنَا الصَّيْفُ وَانْزَالَ الرَّبِيعُ فَأَنْجَمَا[١٤٠]

وهكذا مزج حميد بين أسطورتي الفقد و(لعشتار) في قصة الحمامة في (فقد الزوج والابن).

واستثمار حميد للأسطورة أسهم في رسم صورة لحالته النفسية وإحساسه بلوعة فقدان الحبيبة، فقد مزج بين الأسطورتين ووافق بينهما أسطورة الهديل وعشتار، في تمازج فني

---

[١٣٤] عشتار هي إلهة الخصب أو الأم الأسطورية وهي عاشقة لتموز، فقد كان موت في الصيف مدعاة لإقامة مواكب في العزاء وقراءة المناجات وحزن جماعي بين عامة الناس، وكتب على عشتار البكاء على زوجها تموز. راجع د. فاضل عبد الواحد علي، مكتبة المهندين، ص ١٣٤، ١٣٥.

[١٣٥] راجع قصي الحسين، أنثروبولوجية الصورة في الشعر العربي قبل الإسلام، ص ١٩٧.

[١٣٦] الديوان، ص ٢٦٨.

[١٣٧] الديوان، ص ٢٦٣.

[١٣٨] الديوان، ص ٢٦٥.

[١٣٩] علي فاضل عبد الواحد، عشتار ومأساة تموز، ص ١٣٤، ١٣٥.

[١٤٠] الديوان، ص ٢٦٦.

باستدعائه صورة الحمامة وحزنها الهاجع في المخيل الجمعي، وينفذ حميد من هذه الأرضية النفسية المهيأة لدى المتلقي ليصور معاناته.

ويلح على نفس المعنى ويستحضر حميد الجو الجنائزي لأسطورة عشتار الثكلى.

وفي تصوير جديد لمأساة عشتار – مأساة الفقد– مستلهمًا لها في قصة عجوز شمطاء، كانت قد يأست من الزواج، ولكن الله أراد لها الحياة فأنكحها بعلًا وأولدها غلامًا، شب في قومه فارسًا وما لبث أن التحق بالحرب مدافعًا عن قبيلته وحمل لها غريب خبر مقتل وحيدها.

فما كان منها إلا الإقدام على الانتحار، يقول حميد:

فَقَامَتْ إلى المُوسى لِتَذْبَحَ نَفْسَها وَأَعْجَلَهـا وَشْكُ الرَّزِيَّةِ والثُّكْلِ(١٤١)

ولكن الفقدان والألم يتبعه البعث والفرح الخالد:

فَما بَرِحَتْ حَتَّى أَتَأها كَما بَدا وَراجَعَا تَكْلِيمُ ذِي خُلُقٍ جَزْلِ(١٤٢)

وتستلهم أغنية الموت التجدد والبعث والأمل في الحب وفي وصل لطيف من حميد بين حبه لجُمْل ووجده بها وحب هذه المرأة لوحيدها، يقول:

فَوَجْدِي بِجُمْلٍ وَجْدُتِيكَ وَفَرْحِي بِجُمْلٍ كَما قَدْ بِابْنِها فَرِحَتْ قَبْلِي(١٤٣)

ومن استثماره أيضًا لأسطورة عشتار، عشتار الأرض أو أمومة الأرض، وأن الأرض هي الأنثى الكبرى، فالأرض هي التي تنتج النباتات والأشجار، فهي مصدر الحياة، فالأرض هي آلهة الولادة والمخاض.

يقول الشاعر أمية بن الصلت في لاميته:

وَالأَرضُ مَعقِلُنا وَكانَت أُمَّنا فِيهَا مَقابِرُنا وَفيها نَوأَدُ(١٤٤)

وهذا ما صوره حميد في هذه المقطوعة:

وَلَقَدْ نَظَرْتُ إلى أَغَرَّ مُشَهَّرٍ بِكْرٍ تَوَسَّنَ بالخَميلَةِ عُوَنا
مُتَسَنِّمٍ سَنِماتِها مُتَفَجِّسٍ بالهَدْرِ يَمْلأُ أَنْفُسًا وَعُيونَا
بِتْنا نُراقِبُهُ وَباتَ يَلُفُّنَا عَمِدَ السَّنَامِ مُقَدِّمًا عُثْنُونا

(١٤١) الديوان، ص ١٩١.
(١٤٢) الديوان، ص ١٩١.
(١٤٣) الديوان، ص ١٩٢.
(١٤٤) أمية بن أبي الصلت، ديوانه، تحقيق سجيع جميل الجبيلي، دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٩٨م، ص ٥٢.

لَقِـحَ العِجَـافُ لَـهُ لِسـابِعِ سَـبْعَةٍ وَشَـــرِبْنَ بَعْـدَ تَحَلُّـــؤِ فَرَوِينَـــا[١٤٥]

فالسحاب هنا ليس مجرد سحابًا، وإنما هو تصور لعلاقة بين ذكر وأنثى غايتها الإخصاب، رسم حميد كل خطواتها، فالسحاب، فحلًا أغر والأرض التي أصابها مطره نوقًا عجافًا أضربها الجدب فلما أصابها السحاب بأمطاره حملت وظهرت علاماته عليها.

إنها الأم الكونية عشتار التي عرفت بأنها آلهة أنثى مخصبة ولود، فالأرض ترعانا في حياتنا وتضمنا في رحمها بعد موتها.

ومن تجليات أسطورة عشتار في شعر حميد اتخاذه الشجرة (السرحة) رمزًا للمرأة، فهو توحد بين (المرأة) عشتار رمز الخصوبة والشجرة في خصوبتها وعطائها وظلها، واختار حميد السرحة وهي شجرة مشهورة بظلها وفي الظل عطاء أيضًا.

ومن الشعراء الذين قرنوا الشجرة بالمرأة الطفيل الغنوي:

إِنَّ النِّسَـاءَ كأَشْـجَارٍ نَبـتنَ مَعًـا منهـا المـرارُ وبعضُ المـرَّ مـأكُولُ[١٤٦]

وعرف عن العرب تقديس الشجرة الخضراء، وهي رمز الخصب ورمز من رموز عشتار[١٤٧].

يقول حميد بن ثور:

أَبـــى اللهُ إِلَّاَ أَنَّ سَـــرْحَةَ مالِـــكٍ عَلـــى كُـــلِّ أَفْنَـــانِ العِضـــاهِ تَـــرُوقُ
فَيـا طِيـبَ رَيّاهـا ويَـا بَـرْدَ ظِلِّهـا إِذَا حَـان مِـنْ شَمْسِ النَّهـارِ وُدُوقُ[١٤٨]

ومن مظاهر تأثر حميد بأسطورة عشتار النظرة إلى المرأة بأنها مصدر الخصوبة، وأن خصوبة المكان يتعلق بوجودها وهي أينما وجدت يوجد الخصب والنماء، وتمثل ذلك في شعر حميد في قوله:

بَلَـى فَـاذْكُرا عـامَ اجْتَورْنَـا وأَهْلُنـا مَـــدافِعَ دَارَا والجَنـــابُ خَصِـــيبُ[١٤٩]

---

(١٤٥) الديوان، ص ٢٩١، ٢٩٢.
(١٤٦) الغنوي، الديوان، تحقيق محمد عبد القادر أحمد، دار الكتاب الجديد، بيروت، ط١، ١٩٦٨م، ص ٦٠.
(١٤٧) نعمة حسن، موسوعة ميثولوجيا وأساطير الشعوب القديمة، دار الفكر، بيروت، لبنان، ص٣٠.
(١٤٨) الديوان، ص ١٧٨، ١٧٩.
(١٤٩) الديوان، ص ١٨.

فالحبيبة ربة للخصب وهي التي تفيض بخصبها على الطبيعة، فالمرأة هي قرينة عشتار، وقدمها حميد في لوحات ملونة وصور جسدها الممتلئ الذي يفيض خصبًا ونماء وصورها في صورة مترفة متعالية، وأحاطها بهالة من التبجيل والقداسة. يقول حميد:

فَقَامَتْ تَهَأدَى مِشْيَةً مُرْجَحِنَّةً ... تَهَادِيَ سَيْلٍ قَدْ مَضَى وَتَصَرَّمَا
وَهَادَيْنَ جَمّأءَ العِظَامِ خَرِيدَةً ... مِنَ النِّسْوَةِ اللاتِي يُرِدْنَ التَّكَرُّمَا
فَجَاءَتْ يَهُزُّ المَيْسَنَانِيَّ مَشْيُها ... كَهَزّ الثَّرَى مَتْنَ الكَثِيبِ المُهَيَّمَا
تَرُجُّ بِمَتْنَيْهَا رَدِيفًا كَأَنَّهُ ... سَدائِفُ شَطَّيْ تَامِكِ النَّيِّ أَكْوَما[١٥٠]

وما يذكره حميد في وصف هذه المرأة هو صورة المرأة الأم المقدسة (المثال) وهي نموذج مكرر في كل الشعر الجاهلي.

فهو يقدم محبوبة كرمز من الرموز الأنثوية التي تفيض خصوبة، فهي ثقيلة ممتلئة؛ تمشي مشية ثقيلة متمايلة يمنة ويسرة، وهي امرأة منعمة ترتدي ثوبًا رائعًا، ويصف مشيتها واهتزاز وامتلاء أردافها وهي علامات جمال لدى الجاهلي.

وفي جانب آخر تظهر محبوبة الشاعر (ناقته) فهي رمز هي الأخرى من رموز الإخصاب، ويظهر من خلفها طيف عشتار الأنثى المقدسة، ويتفنن في وصف ناقته، ويلقي عليها صفات المحبوبة العاشقة. يقول:

إذا وُجِّهَتْ وَجْهًا أنابَتْ مُدِلَّةً ... كَذاتِ الهَوى بالمِشْفَرَيْنِ لَعُوبُ[١٥١]

وهكذا نجح حميد بن ثور في توظيف ملامح الأسطورة في شعره في فنية عالية.

استدعاء أساطير ألف ليلة وليلة:

لم يغفل حميد بن ثور استحضار خرافات ألف ليلة وليلة وهي الخارجة من رحم الفرس، فقد ذكر ابن النديم في الفهرست، قال محمد بن إسحاق: «أول من صنف الخرافات، وجعل لها وأودعها الخزائن وجعل بعض ذلك على ألسنة الحيوان الفرس الأول في ذلك ملوك الأشفانية، وهم الطبقة الثالثة من ملوك الفرس ثم زاد ذلك، واتسع في أيام ملوك الساسانية ونقلته العرب إلى اللغة العربية، وتناقله الفصحاء والبلغاء، فهذبوه ونمقوه، وصنفوا في معناه ما يشبه فأول كتاب عمل في هذا المعنى كتاب هزار أفسان ومعناه ألف خرافة»[١٥٢].

---

[١٥٠] الديوان، ص ٢٤٠، ٢٤١.
[١٥١] الديوان، ص ٢٦.
[١٥٢] ابن النديم، الفهرست، ص ٢٩٩.

وقد تعامل حميد بن ثور مع ما استدعاه من خرافات وأساطير بشكل فني موح، ومنحها شكلًا جديدًا، وذلك فيما تميز به من نزعة قصصية مبتكرة في شعره.

فهو يمتاح من قصة من قصص ألف ليلة وليلة؛ موظفًا تناصه وتبدأ القصة التي يستدعي فيها أحداثًا من ألف ليلة وليلة بحديثه إلى صديقين؛ يشكو لهما من حزنه، وهجر حبيبته له، فيرق الصديقان له، فيتوسطان له عند الحبيبة.

وبدأ حديثه إلى الصديقين محملًا لهم أمانة ثقيلة في أبيات حملت الكثير من الأفكار الدينية، والأوامر الخلفية حتى إنه ليظن من يستمع إلى أبيات حميد أنه سيبعث الرسولين للدعوة إلى الإسلام. يقول حميد:

خَلِيلَـيَّ إنِّـي مُشْـتَكٍ مـا أَصـابَنِي ... لِتَسْـتَيْقِنا مـا قَـدْ لَقِيـتُ وَتَعْلَمَـا
أُمَنِّيكُمَـا إِنَّ الأمانَـةَ مَـنْ يَخُـنْ ... بِهَـا يَحْتَمِـلْ يَوْمًـا مِـنَ اللهِ مَأْثَمَـا
فَـلا تُفْشِـيا سِـرِّي وَلاَ تَخْـذُلَا أَخًـا ... أَبَثَّكُمَـا مِنْـهُ الحَـدِيثَ المُكَتَّمَـا(١٥٣)

وهنا يتناص مع أفكار إسلامية، فمن ذلك نلمح الآية الكريمة مستدعاة وهي قوله تعالى: ﴿ **وَالَّذِينَ هُمْ لِأَمَانَاتِهِمْ وَعَهْدِهِمْ رَاعُونَ** ﴾ (المؤمنون: ٨).

يجدلها الشاعر في شعره، ولكن تكمن المفارقة في الهدف من كلامه وموعظته للصدقين، وهو يعد مفاجأة بعد هذه المقدمة الوعظية التي ذكرها، وهي أنه يطلب منهما الوساطة بينه وبين محبوبته. يقول حميد بن ثور:

فَـلا تُفْشِـيا سِـرِّي وَلاَ تَخْـذُلَا أَخًـا ... أَبَثَّكُمَـا مِنْـهُ الحَـدِيثَ المُكَتَّمَـا
لِتَتَّخِـذَا لِـي بَـارَكَ اللهُ فيكُمَـا ... إِلَـى آلِ لَيْلَـى العامِرِيَّـةِ سُـلَّمَا(١٥٤)

ويرسم حميد للرسولين الصديقين خطة محكمة، وخدعة مرسومة، وحبكة للتهرب، وهي أن يتخذا بعيرين هزيلين، وألا يحملا معهما إلا أخف الأسلحة وأقل المؤونة وأن يحفظا السر، وألا يذكرا نسبهما الحقيقي، وإنما يذكران نسبًا مزعومًا لقبيلة ليس لها شأن في الحرب (وهي خدعة وحيلة في التهرب)، وأن يتلثما إن خشيا من معرفة أمرهما، يقول حميد:

وَقُـولا إِذا جاوَزْتُمَـا أَرْضَ عَـامِرٍ ... وَجاوَزْتُمَـا الحَيَّـيْنِ نَهْـدًا وَخَثْعَمَـا
نَزِيعَـانِ مِـنْ جَـرْمِ بْـنِ رَبّـانَ إِنَّهُـمْ ... أَبَوْا أَنْ يُرِيقُوا فِـي الهَزَاهِزِ مِحْجَمَا

(١٥٣) الديوان، ص ٢٧١، ٢٧٢.
(١٥٤) الديوان، ص ٢٧٢.

وَخُبَّـا عَلَـى نِضْـوَيْنِ مُكْتَفِلَيْهِمَـا وَلَا تَحْمِـلا إِلَّا زِنَـادًا وَأَسْـهُمَا[١٥٥]

وهو استغلال جزئي لحادثة من حوادث قصة معروف الإسكافي وتوظيفها، فهو تناص جزئي يمثل نضجًا فنيًا، مع قصة معروف الإسكافي والحيلة التي اتخذها معروف الإسكافي ونصحه بها صديقه علي بأن يدعي أنه صاحب تجارة ومال وجاه، وهو على العكس من ذلك. يقول علي ناصحًا صديقه معروف الإسكافي بضرورة المخادعة «واعلم يا أخي أن العاقل من يحتال لأمر حتى يفوز، ويصل إلى ما يريد وليست الحقيقة مقبولة في بعض الأحيان إذا كانت خفية الأسباب»[١٥٦].

فهو يتعامل مع التراث الخرافي تعاملًا فنيًا يأخذ الأجزاء التي تمكنه من ابتكار مجموعة من المعاني الجديدة.

ثانيًا- التناص الذاتي:

هو إعادة الشاعر نفسه في نصوص لاحقة لنصوصه السابقة، سواء بصيغ التعبير نفسها أو بالإلحاح على المعاني والأفكار، فهو العلاقات التي تعقدها نصوص الكاتب بعضها مع بعض[١٥٧]. ولعل من أسباب ذلك إعادة إنتاج المعنى بشكل أكثر فنية، أو تطوير المعنى وإضافة جديد.

أكثر حميد في شعره من شكوى الدهر والهرم والأمل في عودة الشباب، ويتناول هذا المعنى يلح عليه فعلى سبيل المثال يقول في معنى (استحالة عودة الشباب):

فَـلا يُبْعِـدِ اللهُ الشَّـبابَ وَقَوْلَنَـا إِذا مـا صَـبَوْنَا صَـبْوَةً سَـنَتُوبُ[١٥٨]

ففي هذا البيت يرجو من الله سبحانه أن يعود الشباب لكي يتوب، عما كان، ويقول:

فَمِثْلُكِ أَصْبَى، لَوْ رَجَعْتُ إِلى الصِّبَا فُـؤادًا تَنَـاهى بَعْـدَما كـان أَعْـذَرَا[١٥٩]

فهو يبوح في هذا البيت بالحزن للمرأة التي شاقته وحن إليه برغبته في العود للصبا لكي يعود إليها، ولكن أنى له ذلك فهي رغبة مستحيلة.

ويدور حول نفس الفكرة مرة أخرى ويتناص معها ويطورها ويقدم بأكثر فنية:

---

[١٥٥] الديوان، ص ٢٧٢، ٢٧٣.
[١٥٦] معروف الإسكافي، ألف ليلة وليلة، ص ١٢٧، ١٢٨، ١٢٩.
[١٥٧] حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، ص ٤٥.
[١٥٨] الديوان، ص ٢٠.
[١٥٩] الديوان، ص ١١٩.

لَـيْسَ الشَّبابُ عَلَيْكَ الـدَّهْرَ مُرْتَجِعًا حَتَّـى تَعُـودَ كَثِيبًـا أُمُّ صَـبَّارِ(١٦٠)

وأم صبار هذه أرض ذات حجارة صلبة سوداء اللون، والكثيب هو الأرض المستوية وبين أم صبار وأم صبار الكثيب بينهما مفارقة ضدية فلا يلتقيان أبدًا، وهذا دليل قدمه الشاعر لكي يؤكد أنه كذلك فإن الشباب الضائع لا يعود، وأنه كان مأزومًا من الكبر، وكذلك من المعاني المتكررة في شعره الشكوى من الدهر، وأيضًا من المعاني التي يغلب عليها التناص الذاتي عند حميد الشكوى من الكبر، فقد عمر إلى الثمانين فما زال يلح على هذا المعنى في شعره وينتجه في صور مختلفة وتشكيلات عديدة. يقول:

إِنِّـي كَبِـرْتُ، وَإِنَّ كُـلَّ كَبِيـرَةٍ مِمَّـا يُظَـنُّ بِـهِ يَمَـلُّ وَيَفْتُـرُ(١٦١)

ويدور حول نفس المعنى مرة أخرى، مسلطًا الضوء على عزوف الغواني عنه؛ وهو ما زهده في الكبر. يقول:

فَأَضْحَى الغَوانِي قَدْ سَئِمْنَ هُزالَتِي وَأَجْلَـيْنَ لَمَّـا رَاعَهُـنَّ مَشِـيبُ(١٦٢)

ويطور المعنى مرة أخرى بالتناص مع الحديث الشريف، وهو قول الرسول –صلى الله عليه وسلم– كفى بالسلامة داءً، معتمدًا أيضًا على المفارقة الهندية التي تبرز المعنى بين السلامة والصحة من جهة، وبين الداء من ناحية أخرى. يقول:

أَرَى بَصَرِي قَـدْ رابَنِـي بَعْـدَ صِـحَّةٍ وَحَسْـبُكَ داءً أَنْ تَصِـحَّ وتَسْـلَما(١٦٣)

وتتعدد مواضع التناص الذاتي في شعر حميد على أنه في أحيان كثيرة تكون اجترارية، فمن ذلك قوله:

يَـا رُبَّ نـارٍ هَـدَتْنِي وَهْـيَ مُوقَـدَةٌ بِالنِّـدِّ والعَنْبَـرِ الهِنْـدِيِّ والغَـارِ(١٦٤)

(١٦٠) الديوان، ص ٨٤.
(١٦١) الديوان، ص ١١٠.
(١٦٢) الديوان، ص ٢٠.
(١٦٣) الديوان، ص ٢١٨.
(١٦٤) الديوان، ص ٨٥.

وقوله:

لَا تَصْـطَلِي النَّــارَ إِلَّا مِجْمَـرًا أَرِجًــا قَدْ كَسَّرَتْ مِنْ يَلَنْجُوجِ لَـهُ وَقَصَا[١٦٥]

فالشاعر يجتر المعنى نفسه وهو تلك النار التي تبدو في البؤرة في البيتين وهي نار وضع فيها ما يتبخر به من الطيب وأعواد البخور.

ومن هذا اللون الاجتراري أيضًا:

فَأَنَسْــتُ أَدْبــارَ الحُمــولِ كَأَنَّهَــا مَخـاريفُ نَخْـلٍ لَـمْ تُكَمَّـمْ حَوامِلُـهْ[١٦٦]

وقوله:

لَمَّــا تَخايَلَــتِ الحُمــولُ حَسِــبْتُهَا دَوْمًــا بأَيْلَــةَ ناعِمًــا مَكْمُومَــا[١٦٧]

فالشاعر يخبر المعنى نفسه، فهو في كلا البيتين يصف الحمول ويشبه الحمول بنفس التشبيه بالنخل أو الدوم (وهو شجر ضخم يشبه النحل) الذي عليه الكمام وهو غطاء يوضع على عذق النخلة إلى حين صرمها خشية برد أو مطر أو طير.

(١٦٥) الديوان، ص ١٢٩.
(١٦٦) الديوان، ص ٢٠٢.
(١٦٧) الديوان، ص ٢٨٠.

الخاتمة والنتائج:

وبعد، فإن هذه الدراسة وقفت فيها على التناص في شعر حميد بن ثور مستقصية لظاهرة التناص في شعره، وسلكت منهجًا تحليليًا مقارنًا يوزان بين النصوص منطلقًا من النص الحاضر والبحث في أشكال التناص واستكشاف تناص شعر حميد مع الثقافة العربية والإنسانية، محتويًا فروعها كلها الموروث والأسطورة والتاريخ والدين في تركيب فني محكم، فقد استخدم حميد بن ثور ثقافته الدينية، رغبة منه في تعزيز نصوصه بالأدلة الصادقة والصياغة المعجزة وكان ذلك بوجه صريح أو خفي.

- ولجأ حميد إلى استحضار التجارب الشعرية السابقة والمتزامنة معه ودمجها في تجربته الخاصة، مضيفًا لها في الغالب.
- واستخدم حميد بن ثور الإرث الأسطوري، والتاريخي في شعره، موظفًا له توظيفًا فنيًا جماليًا.
- دراسة التناص الذاتي كشفت عن قدرة المبدع على التلوين والتجديد والتعبير عن المعنى الواحد بطرق مختلفة.

المصادر والمراجع

- أبو ذؤيب الهذلي، الديوان، تحقيق وشرح أنطونيوس بطرس، ط دار صادر.
- أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، ط دار إحياء التراث.
- ابن الأثير، النهاية في غريب الحديث والأثر، تحقيق طاهر الزاوي، ومحمود الطناعي، ط دار إحياء الكتب العربية، دون تاريخ.
- أحمد الزغبي، التناص (نظريًا وتطبيقيًا)، مؤسسة عمان للنشر، عمان، ٢٠٠٠م.
- أحمد المعداوي، أزمة الحداثة في الشعر العربي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ١٩٨٣م.
- الأصفهاني، الأغاني، ط دار إحياء التراث العربي، بيروت – لبنان.
- الأصمعي، الأصمعيات، تحقيق أحمد شاكر وعبد السلام هارون، ط دار المعارف، ط٢، بدون تاريخ.
- الأعشى، الديوان، شرح وتحقيق محمد محمد حسين، ط دار النهضة العربية، بيروت.
- الأفوه الأودي، الديوان، شرح وتحقيق محمود التوبجي، ط دار صادر، بيروت.
- امرؤ القيس، الديوان، تحقيق محمد أبو الفضل، ط دار المعارف.
- أمية بن أبي الصلت، ديوانه، تحقيق سجيع جميل الجبيلي، دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٩٨م.
- التبريزي، شرح ديوان الحماسة، دار القلم، بيروت، بدون تاريخ، ج١.
- د. ثناء أنس الوجود، رمز الأفعى في التراث العربي، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٨١م.
- الجاحظ، الحيوان، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان.
- جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط١، ١٩٩١م.
- حافظ المغربي، أشكال التناص وتحولات الخطاب المعاصر، مؤسسة الانتشار العربي، ٢٠١٠م.
- حسن جوهر، محمد أحمد برانق، ألف ليلة وليلة – معروف الإسكافي، ط ثانية، دار المعارف.
- حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٩٧م.
- الحسين قصي، أنثروبولوجية الصورة والشعر العربي قبل الإسلام، ط١، لبنان، ١٩٩٣م.
- حميد بن ثور الهلالي، الديوان، جمع وتحقيق د. محمد شفيق البيطار، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط١، ١٤٢٣هـ - ٢٠٠٢م.
- ابن خلدون، مقدمة ابن خلدون، مجلد ٢، تحقيق عبد الله محمد الدرويش، دار يعرب، دمشق، ط١، ٢٠٠٤م.
- ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت.

- زايد علي عشري، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي.
- الزبيدي، تاج العروس، تحقيق: مصطفى حجازي، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، ط١، ١٩٧٣م.
- زهير بن أبي سلمى، الديوان، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط١، ١٤٠٨هـ - ١٩٨٨م.
- الزوزني، شرح المعلقات السبع، دار بيروت، ١٩٨٢م.
- ابن سلام، طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمود شاكر، المدني، القاهرة، ط١، ١٩٧٤م.
- سويد بن أبي كاهل اليشكري، الديوان، جمع وتحقيق شاكر العاشور، ط ١، ١٩٧٢م.
- الصفدي، الوافي بالوفيات، بيروت، ١٩٨٤م.
- ابن طباطبا، عيار الشعر، دار الكتب العلمية.
- طرفة بن العبد، الديوان، شرح الأعلم الشنتمري، تحقيق درية الخطيب، لطفي الصقال، ط المؤسسة العربية، بيروت – لبنان.
- عامر بن الطفيل، الديوان، دار صادر، بيروت.
- ابن عبد ربه، العقد الفريد، دار صادر، ٢٠٠١م.
- عبد السلام المسدي، قاموس اللسانيات، ط الدار القومية للكتاب.
- عبد الله الغذامي، ثقافة الأسئلة – مقارات في النقد والنظرية، النادي الثقافي، جدة، ط٢، ١٩٩٢م.
- عدي بن زيد، الديوان، حققه محمد صابر المعيد، ط دار الجمهورية للنشر والطبع، بغداد، ١٩٦٥م.
- علي فاضل عبد الواحد، عشتار ومأساة تموز، مكتبة المهتدين، ط١، ١٩٩٩م.
- عنترة بن شداد، الديوان، دار بيروت للطباعة والنشر، ط٤.
- الغنوي، الديوان، تحقيق محمد عبد القادر أحمد، دار الكتاب الجديد، بيروت، ط١، ١٩٦٨م.
- ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق أحمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٦٦م.
- ابن قتيبة، المعاني الكبير، تصحيح عبد الرحمن بن يحيى اليماني، ط دار الكتب العلمية.
- كعب بن زهير، الديوان، حققه وشرحه وقدم له الأستاذ علي فاعور، ط دار الكتب العلمية، بيروت.
- لبيد العامري، ديوان لبيد، ط دار صادر، بيروت – لبنان،
- مجموعة من المؤلفين، آفاق التناصية المفهوم والمنظور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م.
- محمد عزام، النص الغائب تجليات التناص في الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق، ٢٠٠١م.

- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط١، ١٩٩٢م.
- المسعودي، أبو الحسن علي بن الحسين، مروج الذهب ومعادن الجوهر، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار السعادة، مصر، ط٤، ١٩٦٤م.
- مسلم بن الحجاج القشيري النيسابوري، صحيح مسلم، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان.
- ابن منظور، لسان العرب، دار صار، بيروت - لبنان.
- ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، ترجمة فخري صالح، دار الشؤون الثقافية.
- الميداني، مجمع الأمثال، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة السنة المحمدية، القاهرة، ١٩٥٥م.
- النابغة، الديوان، شرح وتقديم عباس عبد الساتر، ط دار الكتب العلمية.
- ابن النديم، محمد بن إسحاق، الفهرست، ط دار إحياء التراث، بيروت – لبنان.
- نعمة حسن، موسوعة ميثولوجيا وأساطير الشعوب القديمة، دار الفكر، بيروت، لبنان.

الدوريات والمجلات:

- صبري حافظ، التناص وإشارات العمل الأدبي، عيون المقالات، ع(٢٠)، الدار البيضاء.
- عبد الملك مرتاض، فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص، مجلة علامات النقد، مايو ١٩٩١م، جدة، السعودية.
- نور الهدى، التناص بين التراث والمعاصرة، مجلة جامعة أم القرى، ج(١٥)، ع(٢٦)، ٢٠٠٣م.