IUG Journal of Humanities Research
Peer-reviewed Journal of Islamic University-Gaza
E-ISSN: 2410-3179
P-ISSN: 2410-3160
IUGJHR
Vol 33, No 3, 2025, pp 59 -84

Received on (12-07-2025) Accepted on (18-08-2025)
https://doi.org/10.33976/IUGJHR.33.3/2025/3

External Intertextuality with the Ten Mu‘allaqāt in the Poetry Collection "Mu‘allaqāt Lam Tu‘allaq" by the Qatari Poet "Mohammed bin Ya‘qoub Al-Yousef Al-Tamimi"

Prof. Dr. Kamal Ahmad Ghonem
Professor of Literature and Criticism
*Corresponding Author: kmalghonem@gmail.com

Abstract:
This study investigates the phenomenon of external intertextuality with the corpus of the "ten canonical Mu‘allaqāt" in the poetry collection "Mu‘allaqāt Lam Tu‘allaq" by the contemporary Qatari poet Mohammed bin Ya‘qoub Al-Yousef Al-Tamimi. The significance of this inquiry lies in its position as the first academic exploration of this recent poetic project, which revisits the pre-Islamic poetic tradition through a modern aesthetic and ideological lens.
Methodologically, the research adopts a textual-structuralist approach, grounded in intertextual theory as formulated by Julia Kristeva and extended by critics such as Mikhail Bakhtin and Gérard Genette—particularly focusing on the "poetic practice of mu‘āraḍah" (creative imitation or counterpointing.
The research addresses the most important poetic themes and the points of agreement and disagreement between them: points of agreement that maintain a minimum of the conditions for poetic opposition, and points of disagreement that highlight the creative side and express his subjective vision and stance on reality.
The research's most prominent findings demonstrate that al-Tamimi, engages with major pre-Islamic texts the Mu‘allaqāt, not to repeat them, but to reshape them within his own vision, employing vocabulary, structure, imagery, and elements of the ancient poem in new contexts that express contemporary issues. Among the key findings is that Al-Tamimi engages with the Mu‘allaqāt not as a static heritage but as a dynamic interlocutor—repurposing lexicon, imagery, and compositional architecture to articulate contemporary sensibilities and existential concerns.
Keywords: **Keywords**: External intertextuality; Mu‘allaqāt; mu‘āraḍah (poetic opposition); structural poetics; contemporary Arabic poetry; Qatar.

التناص الخارجي مع المعلقات العشر في ديوان "معلقات لم تعلق" للشاعر القطري محمد يعقوب اليوسف التميمي

أ. د. كمال أحمد غنيم
أستاذ الأدب والنقد

الملخص:
يتناول هذا البحث ظاهرة التناص الخارجي مع المعلقات العشر في ديوان معلقات لم تُعلّق للشاعر القطري محمد بن يعقوب اليوسف التميمي. ويكتسب البحث أهميته من كونه أول دراسة أكاديمية ترصد هذه التجربة الشعرية الحديثة، التي أعادت قراءة التراث الجاهلي بأسلوب معاصر. اعتمد البحث المنهج الوصفي الإحصائي، مستندًا إلى تصورات النقاد حول التناص، مع التركيز على نمط المعارضة الشعرية تحديدًا.
تناول البحث أهم الأغراض الشعرية، ومواطن الاتفاق والاختلاف بينهما: مواطن الاتفاق التي تحافظ على حد أدنى من شروط المعارضة الشعرية، ومواطن الاختلاف التي تبرز الجانب الإبداعي وتُعبّر عن رؤيته الذاتية وموقفه من الواقع.
وقد بيّن البحث في أبرز نتائجه أن التميمي يشتبك مع النصوص الجاهلية الكبرى، لا ليكررها، بل ليعيد تشكيلها ضمن رؤيته الخاصة، موظفًا الألفاظ، والبناء، والصور، ومعطيات القصيدة القديمة في سياقات جديدة تعبّر عن قضايا الحاضر.
كلمات مفتاحية: التناص الخارجي، المعلقات، المعارضة الشعرية، عصر الدويلات الثاني، الشعر المعاصر، قطر.

مقدمة:

شهد الشعر العربي في عصرنا تفاعلاً حيويا مع النصوص السابقة، وصار التناص جمالية تتجاوز حدود التقليد لتُنتج دلالات جديدة، ويُعدّ التناص الخارجي واحدًا من أبرز أشكال هذا التفاعل النصي، حيث يستدعي الشاعر نصوصًا خارجية تنتمي لعصور سبقت الأديب، ليقيم معها علاقة حوارية تتكئ على الوعي والثقافة والذاكرة النصية.

ومن هذا المنطلق، يتناول هذا البحث قصائد معارضة المعلقات العشر في ديوان (معلقات لم تُعلّق) للشاعر القطري محمد بن يعقوب اليوسف التميمي، بوصفها نصوصا تنتمي لعصرنا تستثمر آليات التناص الخارجي بشكل جليّ، تربط الحاضر بالماضي، وتكشف عن رغبة الشاعر في التفاعل مع عيون الشعر العربي ونماذجه العليا وفق ما يراه الكثيرون من معاصريه.

مشكلة البحث:

يتناول البحث وجوه التناص الخارجي مع المعلقات العشر في ديوان معلقات لم تُعلّق، ويبين كيف وظّف الشاعر ذلك التناص لبناء نصّه الشعري من حيث الشكل والمضمون، باعتبار نصه قراءة إبداعية للنصوص السابقة.

أسئلة البحث:

يتناول البحث النصوص الخارجية التي تناصّ معها الشاعر في ديوانه، ويبين كيف تتجلّى آليات التناص الخارجي مع المعلقات العشر في نصوصه. ويبين ما الدور الدلالي والجمالي الذي يلعبه التناص في بناء تجربته. ويحرص على إبراز العلاقة بين التناص الخارجي والهوية الثقافية في الديوان.

أهداف البحث:

يسعى البحث إلى تحليل مظاهر التناص الخارجي مع المعلقات العشر في ديوان معلقات لم تُعلّق، والكشف عن مرجعيات النصوص التي وظف فيها التناص، والوقوف على الأبعاد الجمالية والدلالية للتناص، وإبراز دور التناص في تشكيل تجربة الشاعر ورؤيته الفكرية والثقافية.

أهمية البحث:

تكمن أهمية البحث في تناوله ديوان صدر حديثا لشاعر قطري يعيش في عصرنا، لم يحظَ بدراسات سابقة، إضافة إلى تسليطه الضوء على ظاهرة أسلوبية من أبرز الظواهر في زماننا، هي التناص الخارجي. وذلك يسهم في إثراء الدراسات النصية والنقدية.

منهج البحث:

يقوم البحث على المنهج التحليلي النصي المتكئ على المنهج الوصفي الإحصائي، وفق الرؤية التي طورتها جوليا كريستيفا للتناص، وانفتح عليها لاحقًا نقاد مثل باختين، وجيرار جينيت، وغيرهم.

حدود البحث:

يدرس البحث في حدوده الموضوعية مظهرا من مظاهر التناص الخارجي فقط، هو المعارضة الشعرية، دون التناص الداخلي أو الذاتي أو المعماري، ويتناول في حدوده الزمانية ديوان "معلقات لم تُعلّق" المنشور عام 2025م. ويتناول البحث في حدوده المكانية النصوص التي تضمنها الديوان نفسه دون الرجوع لأعمال أخرى للشاعر.

الدراسات السابقة:

لم يحظ ديوان "معلقات لم تُعلّق" بقراءات نقدية بعد، نظراً لحداثته حيث صدر هذا العام 2025م، ومع ذلك، فقد استفاد البحث من دراسات سابقة تناولت التناص، إلا أن هذا البحث يختلف بمحاولة عرض تجربة متميزة قصد فيها الشاعر الشاب معارضة عيون الشعر العربي عبر العصور الأدبية السابقة.

من الدراسات السابقة في التناص: مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد لمارك أنجينو، والخطيئة والتكفير لعبدالله الغذامي، والنقد البنيوي الحديث بين لبنان وأوروبا لفؤاد أبو منصور، ونظرية النص لرولان بارت، والنص الغائب في شعر أحمد شوقي(

القراءة والوعي) لمحمد بنيس، مجلة فصول، المجلد الثالث، العدد الأول، 1982م، والنص الغائب في الشعر العربي الحديث، لإبراهيم رماني، مجلة الوحدة، العدد 49، 1988، وتاريخ المعارضات في الشعر العربي، لمحمد محمود نوفل.

تقدم دراسة أنجينو رؤية شاملة لمفهوم التناص، موضحةً كيف أن النصوص الأدبية تتفاعل مع بعضها البعض، مما يعزز فهمنا للنصوص ككيانات ديناميكية تتشكل من خلال علاقاتها بالنصوص الأخرى. وتحدثت عن خلفية المفهوم وتطوره، ويشير أنجينو إلى أن التناص يمتد ليشمل أشكالًا أدبية متعددة مثل الانتحال، الباروديا، الهجاء، المونتاج، والكولاج، موضحًا أن هذه الأشكال تعكس تفاعلات النصوص مع بعضها البعض وتساهم في تشكيل النص الجديد.

ويُشير الغذامي إلى أن التناص لا يقتصر على الاقتباس أو الإشارة المباشرة، بل يشمل التفاعلات الخفية بين النصوص، مما يجعل النص "نصًا في نص"، ويُعزز من تعددية المعاني والتأويلات. وصنّف الغذامي التناص إلى عدة أنواع، منها: التناص المرجعي، حيث يُشير النص إلى نصوص أخرى بشكل مباشر، مثل الاقتباسات أو الإشارات الصريحة، والتناص الضمني: حيث يتفاعل النص مع نصوص أخرى بشكل غير مباشر، من خلال التلميحات أو الأساليب المشتركة، والتناص الثقافي: حيث يُدمج النص عناصر من الثقافة العامة أو الموروث الشعبي، مما يُثري المعنى ويُعمّق التأويل.

يسعى فؤاد أبو منصور إلى استعراض تطورات النقد البنيوي في أوروبا، خاصة فرنسا، ومقارنتها بالتجارب النقدية في لبنان والعالم العربي. يتضمن الكتاب مقابلات مع نقاد فرنسيين بارزين، مما يُضفي عليه طابعًا توثيقيًا وتحليليًا. يركز أبو منصور على مفهوم التناص باعتباره أحد المفاتيح الأساسية لفهم النصوص الأدبية. ويلتقي مع الغذامي في مفهوم التناص وأنواعه: التناص المرجعي، والتناص الضمني، والتناص الثقافي.

يعرّف بارت مفهوم التناص في كتاب "نظرية النص" بأنه الحالة التي يكون فيها كل نص عبارة عن نسيج من الاقتباسات السابقة، ويبين أن التناص هو حقل عام من الصيغ المجهولة التي نادرًا ما يمكن تحديد أصلها؛ من اقتباسات لاواعية أو تلقائية، تُقدّم دون علامات اقتباس. ويُشير إلى أشكال متعددة للتناص، منها: التناص الضمني غير المباشر، حيث يتداخل النص مع نصوص أخرى دون إشارات صريحة، من خلال استخدام أساليب أو مفاهيم مشتركة، والتناص الثقافي والاجتماعي، ويتجلى في استحضار النص لعناصر من الثقافة العامة أو الخطابات الاجتماعية، مما يُثري المعنى ويُعمّق التأويل، والتناص الذاتي، حيث يُشير النص إلى نفسه أو إلى نصوص سابقة للمؤلف نفسه، مما يُضفي طابعًا من التكرار أو التعديل.

يُعرّف محمد بنيس "النص الغائب" بأنه النصوص السابقة أو المرجعية التي يتفاعل معها النص الحالي، سواء بشكل واعٍ أو غير واعٍ. ويرى أن هذا التفاعل يُشكل بنية النص الجديد ويُسهم في إنتاج معانيه. ويُميز بنيس بين ثلاثة أنماط من التناص، أو ما يُسميه "قوانين قراءة النص الغائب": الاجترار، وهو إعادة إنتاج النصوص السابقة بشكل حرفي أو تقليدي، دون إضافة جديدة، والامتصاص، حيث يُعيد الشاعر صياغة النصوص السابقة، مُضفيًا عليها رؤيته الخاصة، مما يُنتج نصًا جديدًا يحمل بصمته، والحوار، وهو أعلى درجات التفاعل مع النص الغائب، حيث يدخل الشاعر في حوار نقدي مع النصوص السابقة، مُعيدًا تأويلها ومُتجاوزًا إياها.

ويلتقي إبراهيم رماني في مفهوم التناص وأنواعه مع سابقيه، ويُميز رماني بين ثلاثة أنماط من التناص، هي

المرحلة الإحيائية، ويتسم التناص فيها بالاعتماد على التراث العربي الكلاسيكي، حيث يُعيد الشعراء إنتاج النصوص السابقة بشكل تقليدي، مما يُظهر نوعًا من "الاجترار" للتراث. والمرحلة الرومانسية، ويُظهر التناص في هذه المرحلة تفاعلًا مع الذات والآخر، حيث يستلهم الشعراء نصوصًا متنوعة، مما يُضفي على النصوص طابعًا شخصيًا وإنسانيًا، والمرحلة الحداثية، ويتسم التناص فيها بالتداخل مع تراث إنساني متنوع، حيث يتفاعل الشعراء مع نصوص متعددة الثقافات، مما يُنتج نصوصًا معقدة ومتعددة الدلالات.

يقدم للدكتور محمد محمود نوفل في كتابه "تاريخ المعارضات في الشعر العربي" ، الصادر عن دار الفرقان عام 1983م دراسة شاملة لفن المعارضات الشعرية في الأدب العربي، من خلال تحديد المفاهيم اللغوية والاصطلاحية للمعارضة الشعرية، وتتبع تطور

المعارضات عبر العصور الأدبية المختلفة في المشرق والمغرب، وتحليل نماذج مختارة من المعارضات الشعرية، مع التركيز على الجوانب الفنية والدلالية، وتسليط الضوء على دور المعارضات في إثراء الشعر العربي وتفاعله مع التراث.

يختلف هذا البحث عن الدراسات السابقة بعدة أمور، منها أنه يتناول تجربة شعرة جديدة غير مسبوقة، حيث صدر ديوان معلقات لم تعلق هذا العام 2025م، وانتقى البحث بدقة نوعا من التناص هو التناص الخارجي، والذي لم تشر إليه أية دراسة سابقة ضمن رؤية تصنيفية رباعية للتناص هي: التناص الخارجي، والداخلي، والذاتي، ومعمارية التناص، ولما كان الديوان مناط الدراسة فيه مجال واسع لتلك الأنواع كلها، اختار البحث التناص الخارجي ولم يترك الأمر على عمومه فحدده بالمعلقات العشر. واهتم البحث بتناول القدرة الإبداعية للشاعر التميمي في انطلاقه من التناص الخارجي ليكتب نصوصا متفردة لم تجتر النصوص السابقة، ولم تكتف بامتصاصها، بل أنشأ حوارا معها، فلم يوظف معطيات النص الذي يعارضه وحده، وإنما وظف معطيات العصر الجاهلي ذاته، وأضاف رؤيته وشخصيته، وكانت مهمة البحث رصد ذلك الحوار من خلال الموازنة بين ما اتفق فيه مع النصوص السابقة وما خرج فيه عنها بوعيه أو بلا وعيه، وهو يعارض خارج الكثير من ضوابط المعارضة التقليدية، لذلك اختار البحث عنوان التناص لا عنوان المعارضة الشعرية.

يقع التناصّ في دائرة الصـراع حول البنيوية، إذ يراه بعض الباحثين دالا على بطلان نظرية موت المؤلف، لإثباته وجود مؤثرات خارجة عن إطار النص ذاته، ويرى بعضـهم فيه تعزيزا لموت المؤلف، وإثباتا لدوره الثانوي، لأن نصـه ما هو إلا كتابة على كتابة سابقة. لكن الثابت بالنسبة للبحث هنا هو تقصي جماليات النص من زوايا رؤية متعددة، سواء من خلال النص ذاته دون خارجه وفق الفهم البنيوي الحديث والبلاغي العربي القديم، أو من فهم علاقة النص بالمؤثرات الخارجية النفسية والاجتماعية وغيرها. والجامع بين البنيوية والبلاغة العربية القديمة هو الرؤية النقدية للنص من خلال النص ذاته لا من خارجه، فالحكم البلاغي القديم على سـبيل المثال كان يرى الخبر صـادقا لذاته لا لغيره، وهو ما يجعل البلاغي القديم والجديد يرى الخبر في القرآن دون أن يهتز إيمانه لأنه احترز له بالصـدق والكذب لذاته لا لأنه قول الله عز وجل. تماما مثل النحوي الذي رأى حرف الجر يجر اللفظ تحرزا وتأدبا مع الذات الإلهية.

من حيث تحديد مفهوم التناص في زحمة المعاني المتعددة، يمكن القول إن التناص الأدبي هو تداخل نصـوص أدبية قديمة، أو حديثة، شـعراً، أو نثراً، مع نص القصـيدة الأصـلي، بحيث تكون دالة على الفكرة التي يطرحها النص الجديد(1)، يدل مفهوم التناص على وجود نص جديد في مجال الأدب على علاقة بنصوص أخرى، وأن هذه النصوص قد مارست تأثيراً مباشرا أو غير مباشر على النص الجديد(2).

كل نصّ هو امتصاص وتحويل لكثير من نصوص أخرى، فالنصّ الجديد هو إعادة إنتاج لنصوص معروفة، سابقة أو معاصرة، قابعة في الوعي واللاوعي(3)، ومصطلحات الامتصاص والتشرب والتحويل تمنح النص الجديد روحا جديدة(4)، تلك العلاقة بين النصين السابق واللاحق لا تعني عجز الأخير خصوصا إذا تشرب النص السابق، ومنحه حضورا حيا منسجما مع معطياته الداخلية، ذلك أن استفادة النص الجديد من النص السابق تؤكد سماته المتميزة بوصفه نصاً قائماً بذاته تجاوز السابق، أو تخطاه(5).

([1]) ينظر: الزعبي، التناص نظرياً وتطبيقياً (ص 50).

([2]) انظر: حجازي، قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر (ص 74).

وعزّام، مقال التناص في الشعر (ص 31).

([3]) عزّام، النص الغائب: تجليات التناص في الشعر العربي (ص 29).

([4]) الجعافرة، التناص والتلقي: دراسات في الشعر العباسي (ص 12).

([5]) نجم، التناص ومفهوم التحويل في شعر محمد عمران (ص 47).

ظهر مصطلح التناص عند (جوليا كرستيفا) عام1966م، إلا أنه يرجع إلى أستاذها الروسي (ميخائيل باختين)، وإن لم يذكر هذا المصطلح صراحة و اكتفى بمصطلح تعددية الأصوات، والحوارية(6)، ثم احتضنته البنيوية الفرنسية، وما بعدها من اتجاهات سيميائية، وتفكيكية، في كتابات (كريستيفا)، و(رولان بارت)، و(تودوروف)، وغيرهم من رواد الحداثة النقدية(7). ويرى بعض النقاد وفق رؤيتهم أنه لم يسلم إنسان من التناص وتعالقاته إلا آدم عليه السلام، لأنه قارب عالما خاليا من خطاب بشري سابق(8)، وإن كانت تلك الرؤية عليها خلاف.

التناص ذاتي وداخلي وخارجي. يقصد بالتناص الذاتي تفاعل نصوص الكاتب الواحد مع بعضها، لغوياً وأسلوبياً ونوعياً، وبالتناص الداخلي تفاعل نصوص الكاتب مع نصوص كتاب عصره، سواء كانت أدبية أو غير أدبية، وبالتناص الخارجي تفاعل نصوص الكاتب مع نصوص غيره التي ظهرت في عصور سابقة(9). ومعمارية التناص هي التناص مع القوالب الفنية الأخرى(10).

التناص له جذور في النقد العربي حيث عرف ضمن مصطلحات مثل السرقة الشعرية، والمعارضة الشعرية، والتضمين والاقتباس، ثم توظيف التراث. والمعارضة: "أن يحاكي الأديب في أثره الأدبي أثر أديب آخر محاكاة دقيقة تدل على براعته ومهارته، مثال ذلك نهج البردة لأمير الشعراء شوقي بالنسبة لبردة البوصيري"([11]).

وديوان "معلقات لم تعلق" هو العمل الشعري الفصيح الأول للشاعر القطري محمد بن يعقوب اليوسف التميمي، الصادر عن وزارة الثقافة بدولة قطر عام 2025، يُعد تجربة فريدة في إحياء الموروث الشعري العربي بأسلوب معاصر. يعارض التميمي في هذا الديوان شعراء المعلقات العشر، وقصائد تراثية أخرى، وفيه قصائد أخرى لا علاقة لها بالمعارضة الشعرية. والديوان يعبّر عن صوت شاعر يؤمن بأن القصيدة العمودية ما زالت قادرة على التعبير عن الإنسان في زمننا.

1- معارضة معلقة النابغة:

بدأ الشاعر التميمي قصيدته في معارضة معلقة النابغة بالغزل، ثم انتقل إلى وصف الرحلة، ومنها إلى الحكمة، التي قادته إلى مدح النبي محمد صلى الله عليه وسلم. وضمّن قصيدته شطرا من معلقة النابغة، يقول التميمي:

فإن أرواحنا نفدي النبي بها (وما نثمّر من مال ومن ولد)([12])

وأشار التميمي إلى معارضته لمعلقة النابغة وتفوق قصيدته عليها في قوله:

قصيدة قلتها فاقت معلقة أتى بها شاعر العلياء والسند([13])

سار التميمي على نهج النابغة فاختار البحر والقافية ذاتهما وروح الشعر الجاهلي بشكل عام، ووظف من المعجم الشعري للنابغة كلمات منها: (سالف الأمد، قود، مفتأد، عيرانة، الأود، الثمد، الحرد، الثأد، السند،..)([14]).

([6]) باختين، شعرية دوستويفسكي (ص ٢٦٩).

([7]) عزّام، النص الغائب (ص 28).

([8]) ينظر: تودورف، ميخائيل باختين: المبدأ الحواري (ص ١٢١).

([9]) يقطين. انفتاح النص الروائي: النص والسياق (ص ١٢٣- ١٢٥).

([10]) غنيم، تجليات التناص في شعر المقاومة، (ص 78).

([11]) وهبة، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب (ص 371).

([12]) التميمي، معلقات لم تعلق (ص16).

([13]) المرجع السابق، ص 18.

([14]) المرجع نفسه، ص (15، 16، 17، 18).

ومن الواضح أن الشاعر التميمي لم يلتزم خطى النابغة في معارضته في عدة أمور، ذلك أنه لم يلتزم في مقدمة القصيدة بالوقوف على الأطلال. واختار موضوعا رئيسا لقصيدته هو مدح النبي محمد صلى الله عليه وسلم، وليس الاعتذار والمدح كما فعل النابغة. واختار للمحبوبة اسم هريرة، وهو اسم مغاير للاسم الذي اعتمده النابغة، حيث خاطب النابغة في قصيدته محبوبته "مية". وفي حديثه عن الرحلة لم يصف رحلته هو بل رحلة هريرة وقومها، وكيف سلكوا طريقا صعبة، بينما أشار النابغة لرحلته هو وأسهب في وصف ناقته التي نقلته خلالها. كما أنه اعتمد صيغة الجمع للشطر المضمن من قصيدة النابغة بما ينسجم مع نصه الشعري والشطر الأول من البيت، حيث قال النابغة:

مهلا، فداء لك الأقوام كلهم وما أُثمّر من مال ومن ولد([15])

والتميمي يقول "وما نثمر" بينما يقول النابغة "وما أثمر". وامتلك التميمي لغة تنتمي إلى عصره، من ذلك كلمة نسوان في قوله: (وأنها أجمل النسوان في البلد)([16])، والحرد في قوله: (وأعداؤهم ماتوا من الحرد)([17]). وذكر ألفاظا تنتمي له ولثقافة الخليج، حيث كان الدر والبحر حاضرين في قصيدته، يقول التميمي:

هركولة، لو رآها الدر هام بها والبحر عبر عما فيه بالزبد([18])

2- معارضة معلقة طرفة بن العبد:

بدأ الشاعر قصيدته في معارضة معلقة طرفة بن العبد بالوقوف على الأطلال، ثم انتقل إلى وصف الرحلة ووصف الناقة، ومنها إلى الفخر، ثم الهجاء للحسود، ثم انتقل إلى الغزل، وعاد إلى وصف الرحلة، ثم إلى الحكمة، التي ضمنها مدح النبي محمد صلى الله عليه وسلم ببيت، ومنها إلى الفخر.

وذكر قرط بن معبد الذي لام طرفة بن العبد وذكره طرفة في معلقته:

أيا لائمي عنك الملامة خلها متى ننتهي من لوم قرط بن معبد([19])

وسار التميمي على نهج طرفة فاختار البحر والقافية ذاتهما وروح الشعر الجاهلي بشكل عام، من ذلك اتخاذه شيطان شعر لذاته، يقول التميمي:

لقد جاء نعمانٌ وأملى قصيدةً علي فلا أعيى بقول منضّدِ([20])

ووظف من المعجم الشعري لطرفة كلمات منها: (برقة ثهمد، ولؤلؤ وزبرجد، قرط بن معبد، ويهتدي، أمون، يقدد، منضد...). كما أنه بدأ قصيدته بالوقوف على الأطلال، ثم انتقل بعدها مباشرة لوصف الرحلة والناقة، ثم الفخر، ويختلف هنا قليلا لكنه يمزج نهاية القصيدة بين الفخر والحكمة كما فعل طرفة مع الفوارق بين حكمة كل منهما. ولا يذكر البحث ذلك رغبة في التكرار وإنما ليسلط الضوء على التوافقات والاختلافات بين القصيدتين، وذلك من جماليات التناص الناجح، لأنه لا يلتزم خطى السابق حرفيا وإنما يضيف إلى عمله ما يمثل روحه الجديدة وإبداعه الخاص، وذلك لبّ المعارضة الشعرية، فهي جاءت ليثبت الشاعر من خلالها قدرته وتميزه سواء أسلّم له المتلقون بذلك التميز أم لم يسلّموا.

ومن الواضح أن الشاعر التميمي لم يلتزم خطى طرفة في أمور كثيرة منها: أنه لم يسم محبوبته كما فعل طرفة الذي تغزل بخولة، ووقف على أطلال ديارها، بينما وقف التميمي على الأطلال دون تحديد صاحبتها، ولما تكلم عنها في باقي القصيدة وصفها ابتداء

([15]) التبريزي، شرح القصائد العشر (ص 463).
([16]) التميمي، معلقات لم تعلق (ص 15).
([17]) المرجع السابق، ص 17.
([18]) المرجع نفسه، ص 15. والهركولة: المرأة الممتلئة.
([19]) المرجع نفسه، ص 19.
([20]) المرجع نفسه، ص 21.

بقوله: (الغزال المقلدِ، بعقد من الياقوت)([21]). والتميمي يخالف بذلك نهجه المتميز عندما حافظ في القصائد كلها على الالتزام باسم محبوبته سلمى في إشارة واعية منه أو غير واعية إلى صدقه في حبه، وتميز تجربته عن السابقين. ولمّا لم يشر إلى اسمها هنا، ولم يتغزل بخولة على غرار ما فعله طرفة؛ فإن غزله هنا يمكن احتسابه غزلا بسلمى، وإن غاب اسمها، ويظل بذلك وفيا لنهجه، اللهم إلا في معارضته للأعشى عندما اختار اسم هريرة في حديثه عن المرأة.

ووظف لغة تنتمي لعصره، من ذلك قوله: (ودفّعته فاتورة لم تسدد)، و(وزارت ضريحه)([22])، و(أأنت مصاب فيك داء التوحد؟)([23])، وهو إذا توقف طرفة عند اللائمين، حيث يقول: (يقولون: لا تهلك أسى، وتجلد)([24])، توقف هو عند الحساد: (ألا قاتل الله الحسود فإنه...)([25])، ليبرز قدراته الشعرية ويفتخر بها. ويختلف معه في الفخر لأن التميمي يفتخر بشعره (لو أن زياد الفحل زارت ضريحه...)([26])، بينما يفتخر طرفة بصفات جاهلية هي شرب الخمر: (وما زال تشرابي الخمور ولذتي)([27])، ومصاحبة النساء والجواري والإماء: (نداماي: بيض كالنجوم، وقينة)([28])، إضافة إلى الشجاعة: (ألا أيهذا اللائمي أحضر الوغى)([29])، ويختار التميمي الغزل بالمحبوبة (وحوراء نسج القز قد حز جلدها...)([30])، بدلا من الحديث عن الجواري ومجلس الخمر عند طرفة: (وإن تقتنصني في الحوانيت، تصطد)([31])، لكن التميمي لا يترك الفخر بالشجاعة أيضا، ومصاحبة السباع والذئاب، يقول التميمي:

ألم يعلموا أن المهند صاحبي وأني صديق الذئب لست بمفردي
ألم يعلموا أن السباع تعلمت رباطة جأشي في الفلا وتجلدي([32]).

3- معارضة معلقة عبيد بن الأبرص:

بدأ الشاعر التميمي قصيدته في معارضة معلقة عبيد بن الأبرص بالوقوف على الأطلال، وانتقل إلى الغزل، ثم وصف الرحلة والصحراء، وانتقل إلى الحكمة والوعظ، ثم الفخر. ولم يضمّن قصيدته أي شطر من شعر عبيد أو غيره.

سار التميمي على نهج عبيد فاختار البحر والقافية ذاتهما وروح الشعر الجاهلي بشكل عام، وبدأها بالأطلال، وضمنها الحكمة، ووصف الرحلة. ووظف من المعجم الشعري لعبيد كلمات منها: (ملحوب. التصابي، سكوب، يشيب، التعذيب. العجيب، لغوب، لهيب، عريب. غريب، سرحوب، محروب. الحبيب...)([33]).

([21]) المرجع نفسه، ص 21.
([22]) المرجع نفسه، ص 20.
([23]) المرجع نفسه، ص 22.
([24]) التبريزي، شرح القصائد العشر (ص 96).
([25]) التميمي، معلقات لم تعلق، ص 20.
([26]) المرجع السابق، ص 20.
([27]) التبريزي، شرح القصائد العشر (ص 130).
([28]) المرجع السابق (ص 127).
([29]) المرجع نفسه (ص 132).
([30]) التميمي، معلقات لم تعلق، ص 21.
([31]) التبريزي، شرح القصائد العشر (ص 125).
([32]) التميمي، معلقات لم تعلق (ص 22).
([33]) المرجع السابق، ص (24، 25، 26، 27، 28).

ومن الواضح أن الشاعر التميمي لم يلتزم خطى عبيد بن الأبرص في أمور كثيرة منها: اختياره اسم المحبوبة سليمى: (متى تعود لنا سليمى)([34])، بينما لم يضع عبيد اسما لمحبوبته واكتفى بذكر أهل الأطلال التي وقف عليها: (أقفر من أهله ملحوب)، (وبدلت من أهلها وحوشا)([35]). وأطال التميمي في الغزل فتغزل في عشرين بيتًا([36])، بينما لم يقف عنده عبيد إلا في بيت واحد يشير فيه إلى العشق الصعب لأنه كبر في السن وتولى زمن الشباب، حيث قال عبيد:

تصبو، وأنّى لك التصابي أنّى، وقد راعك المشيب؟([37])

واختلف التميمي عن عبيد في تناول الحكمة، ذلك أن عبيد بن الأبرص بدأ معلقته بالوقوف على الأطلال، ثم انتقل للحكمة في أربعة عشر بيتا([38])، بينما اتجه التميمي للحكمة في نهاية القصيدة في ثمانية وأربعين بيتا([39]).

واختلف تناول التميمي عن عبيد في وصف الرحلة ووصف الناقة، حيث أعطى الوصفين مساحة من الحضور، أربعة عشر بيتا لوصف الرحلة([40]) وثلاثة أبيات لوصف الناقة([41])، أما عبيد بن الأبرص فلم يقف كثيرا عند وصف الرحلة، إذ سرعان ما استرسل في وصف الناقة، وصورها بطائر العقاب الجارح وهو يمارس الصيد، واستغرق في وصف الناقة سبعة عشر بيتا([42]). وانفرد التميمي بالفخر في خمسة أبيات ختم بها قصيدته متباهيا بشعره على شعر السابقين بما فيهم زهير بن أبي سلمى([43]). وذلك الإحصاء هدفه إبراز التفاوت بين تناول الشاعرين، ولا يسهل التمثيل له، حتى لا يطول البحث.

4- معارضة معلقة زهير بن أبي سلمى:

بدأ الشاعر قصيدته في معارضة معلقة زهير بن أبي سلمى بالوقوف على الأطلال، ثم الغزل بهريرة، ووصف الرحلة، ووصف الجمل، ثم الشكوى من الزمن والحكمة، وانتقل إلى الهجاء، ثم إلى الفخر خصوصا بشعره، حيث إن زهير نقّح قصيدته في عام وهو أنجزها مكتملة في يوم وليلة.

وسار التميمي على نهج زهير فاختار البحر والقافية ذاتهما وروح الشعر الجاهلي بشكل عام، وبدأ قصيدته بالوقوف على الأطلال، وقام بوصف الرحلة، ووظف موضوع الحكمة. وضمن في الشطر الأول من مطلع قصيدته الشطر الثاني من مطلع معلقة زهير (بحومانة الدراج والمتثلم)([44])، وضمن قصيدته أيضا بيتا كاملا من معلقة زهير، يقول التميمي:

وإن سفاه الشيخ لا حلم بعده وإن الفتى بعد السفاهة يحلم([45])

وضمن قصيدته شطرا من شعر المتنبي، يقول التميمي: (وأصبح في شك من الليل مظلم)([46]).

([34]) المرجع نفسه، ص 25.
([35]) التبريزي، شرح القصائد العشر (ص 468، 469).
([36]) التميمي، معلقات لم تعلق (ص 24-26).
([37]) التبريزي، شرح القصائد العشر (ص 471).
([38]) المرجع السابق، ص (472-477).
([39]) التميمي، معلقات لم تعلق (ص 27-30).
([40]) المرجع السابق، ص (26-27).
([41]) المرجع نفسه، ص 27.
([42]) التبريزي، شرح القصائد العشر (ص 474-484).
([43]) التميمي، معلقات لم تعلق (ص 30).
([44]) المرجع السابق، ص 31.
([45]) المرجع نفسه، ص 35.
([46]) المرجع نفسه، ص 35.

ووظف التميمي من المعجم الشعري لزهير كلمات منها: (حومانة، الدراج، المتثلم، أثافي، مجثم، لم يثلم، تكلم، محرم، ربع، المنعم. رسالة. عطر منشم. التوهم، حلم، يحلم. للناظر، المتوسم...)([47]).

ومن الواضح أن الشاعر التميمي لم يلتزم خطى زهير في أمور كثيرة منها: اختار التغزل بالمحبوبة هريرة وسماها في موضع آخر أم هيثم([48])، بينما أشار زهير إلى أم أوفى([49]). وتناول وصف الجمل، ولم يشر له زهير. واختار موضوع الهجاء في مقابل موضوع المدح الرئيس في معلقة زهير. كما أنه تناول موضوع الفخر، وأغفله زهير. وذلك على تفاوت في حجم التناول بين الشاعرين([50]). كما أن التميمي وظف معاني زهير بألفاظ مغايرة وبتوجيه آخر، حيث قال التميمي: (سبعين حجة)([51])، بينما قال زهير: (ثمانين حولا)([52]). ووظف التميمي تعبيرات تنتمي لعصرنا، ولم يلتزم بشكل كامل المعجم الشعري الجاهلي، يقول التميمي:

وإنَّ الرصاص الحيّ بغد انطلاقه إذا قتل الأحباب مثل التكلم([53])

ويتحدث التميمي عن مصطلح معاصر هو "المنسوب" ويقصد به مدى ارتفاع المياه، ويربطه بمدى الحياء، يقول التميمي:

ولو قيس منسوب الحياء بوجهه لما وجدوا فيه ولو ملء محجم([54])

5- معارضة معلقة امرئ القيس:

بدأ الشاعر التميمي قصيدته في معارضة معلقة امرئ القيس بالوقوف على الأطلال، وانتقل منها إلى الغزل بسلمى، ثم وصف الليل والقلق، ثم الفخر بشعره، فهو ملك الشعر إذ تأتيه شياطين الشعراء كلهم، ثم انتقل إلى الهجاء، ثم وصف الرحلة، ووصف الناقة.

وسار التميمي على نهج امرئ القيس في أمور منها اختيار البحر والقافية ذاتهما وروح الشعر الجاهلي بشكل عام، واشترك معه في الوقوف على الأطلال، ووصف الليل، ووصف الرحلة. وضمّن التميمي شعره أجزاء من معلقة امرئ القيس في مواضع متباعدة: (قفا نبكِ من ذكرى حبيب ومنزل)، (ترى بعر الآرام في عرصاتها)([55])، (منارة ممسى راهب متبتل)([56])، (كجلمود صخر حطه

([47]) المرجع نفسه، ص (31، 32، 35، 36).

([48]) المرجع نفسه، ص (31، 34).

([49]) التبريزي، شرح القصائد العشر (ص 162).

([50]) تناول زهير بن أبي سلمي الوقوف على الأطلال في ستة أبيات وتناولها التميمي في اثني عشر بيتا. ووصف زهير رحلة المحبوبة في تسعة أبيات والتميمي في أربعة. وتناول زهير المدح مع تفاصيل صعوبات الحل لدى الممدوحين في واحد وثلاثين بيتا، والتميمي استبدل الهجاء به في ثلاث وثلاثين بيتا. وتناول زهير الحكمة في ثلاثة عشر بيتا، والتميمي في سبعة أبيات.

([51]) التميمي، معلقات لم تعلق (ص 35).

([52]) التبريزي، شرح القصائد العشر (ص 197).

([53]) التميمي، معلقات لم تعلق (ص 35).

([54]) التميمي، معلقات لم تعلق (ص 36).

([55]) المرجع السابق، ص 37. وردت "قفا نبك" في مطلع معلقة امرئ القيس: انظر (التبريزي، شرح القصائد العشر ص 20). و"ترى بعر الآرام..." انظر: (التبريزي، شرح القصائد العشر ص 27).

([56]) المرجع نفسه، ص 39. وردت في معلقة امرئ القيس، انظر: (التبريزي، شرح القصائد العشر ص 62).

السيل من علِ)([57]). واشترك التميمي مع امرئ القيس في البكاء وذرف الدموع عند الأطلال، يقول التميمي: (وعار على عيني إن لم تبلل)([58])، ويقول امرؤ القيس: (وإن شفائي عبرة مهراقة)([59]).

ووظف من المعجم الشعري عند امرئ القيس كلمات منها: (قفا، نبكِ، ذكرى، حبيب، منزل، ترى، بعر، الآرام، عرصاته، الدخول، حومل. شمأل، الليل، الدمقس، المفتل، مدبر، مقبل. أسيل، هضيم، ريا، المخلخل، مهفهفة، بيضاء، وليل، منجل، وكلكل، منارة، ممسى، راهب، متبتل. جلمود، صخر، حطه، السيل، علِ، امرئ، القيس، حط، مرط، مرحل. فلكة، مغزل...)([60]).

ومن الواضح أن الشاعر التميمي لم يلتزم خطى امرئ القيس في أمور كثيرة منها: اختار التميمي التغزل بسلمى([61])، بينما تغزل امرؤ القيس بفاطمة([62])، وغيرها من النساء اللواتي عرفهن: أم الحويرث، وأم الرباب([63])، وعنيزة([64]). كما أنه لم يلتزم بالموضوعات كلها التي تناولها امرؤ القيس، ذلك أنه تناول الفخر والهجاء ولم يتناولهما امرؤ القيس، ووصف التميمي الناقة، بينما وصف امرؤ القيس الخيل. وانفرد امرؤ القيس بوصف السماء والبرق والمطر. واختار التميمي ألفاظا تنتمي لعصره، منها قوله: (به عقد في نفسه لم تحلحل)([65]). وذلك على تفاوت في حجم التناول بين الشاعرين([66]).

6- معارضة معلقة عمرو بن كلثوم:

تُعد معلقة عمرو بن كلثوم نموذجاً للشعر الجاهلي الذي يتناول غرض الفخر، يمجّد فيها الشاعر قبيلته تغلب، ويبرز قوتها وعزتها وفروسيتها. وتعبّر المعلقة عن الثبات على المبادئ، والحماسة والإقدام، وتصور المعارك والكرم تصويرا حيا، وهي بذلك من أبرز صور الشعر الجاهلي التي توثق لروح القبيلة وطريقة العيش في ذلك الزمن([67]).

بدأ الشاعر التميمي قصيدته في معارضة معلقة عمرو بن كلثوم بالوقوف على الأطلال، ثم الغزل بسلمى، وعرج على وصف آخر لما شبه ريقها بها، ثم وصف الرحلة، وهجا الحاسدين، وانتهى بالفخر.

([57]) المرجع نفسه، ص 40. وردت في معلقة امرئ القيس، انظر: (التبريزي، شرح القصائد العشر ص 73).

([58]) المرجع نفسه، ص 37.

([59]) التبريزي، شرح القصائد العشر (ص 28).

([60]) التميمي، معلقات لم تعلق (ص 37، 38، 39، 40، 41، 42).

([61]) المرجع السابق، ص (37، 38).

([62]) التبريزي، شرح القصائد العشر (ص 46).

([63]) المرجع السابق، ص 30.

([64]) المرجع نفسه، ص 40.

([65]) التميمي، معلقات لم تعلق (ص 41).

([66]) تناول امرؤ القيس الوقوف على الأطلال في سبعة أبيات وتناولها التميمي في أحد عشر بيتا. وتناول امرؤ القيس الغزل في ستة وثلاثين بيتا والتميمي في ستة عشر بيتا. وتناول امرؤ القيس وصف الليل في خمسة أبيات والتميمي في خمسة أبيات. ووصف امرؤ القيس الرحلة في خمسة أبيات والتميمي في أحد عشر أبيات. وتناول امرؤ القيس وصف الخيل في اثنين وعشرين بيتا ووصف التميمي الناقة في ستة أبيات. وانفرد امرؤ القيس بوصف الصيد في خمسة أبيات. والغيث في اثني عشر بيتا. وانفرد امرؤ القيس بوصف الصيد في خمسة أبيات. بينما انفرد التميمي بالفخر في سبعة عشر أبيات، والهجاء في ثلاثة وعشرين بيتا، والغيث في اثني عشر بيتا.

([67]) انظر: الجابري ، الشعر الجاهلي: معالمه وتطوره (ص 45-48).

وسار التميمي على نهج عمرو بن كلثوم فاختار البحر والقافية ذاتهما وروح الشعر الجاهلي بشكل عام، حيث سار الشاعران على بحر الوافر، مما عزز مفهوم المعارضة الشكلية وذلك بسبب اختلافهما في الإيقاع العاطفي. وتظهر روح الفخر والشموخ عند الشاعرين، حيث يقول عمرو بن كلثوم:

ملأنا البرّ حتى ضاق عنّا وظهر البحر نملؤه سفينا([68])

بينما يقول التميمي:

ألا أبلغ بني غبراء أنا أسود في الحروب مجربونا([69])

ولا يكتفي التميمي بالمعارضة الشكلية لمعلقة عمرو بن كلثوم، بل يوظف ألفاظها وتراكيبها وصورها بشكل واعٍ وفني، يُظهر وعيه بالتراث وقدرته على توليد المعنى الجديد من القالب القديم. من ذلك مشاركته للتراكيب والألفاظ، يقول ابن كلثوم في النداء ومقدمة القصيدة: "ألا هبّي بصحنك فاصبحينا"([70])، ويقول التميمي: "وقفت على المنازل يا ظعينا"([71]). حيث يوظف التميمي التركيب النحوي والنبرة الشعرية ذاتها لخلق مشهد وجداني مشابه، لكنه يحوّله من لحظة سُكر إلى لحظة تأمل وفقد.

ويشترك التميمي مع المعلقة في توظيف ألفاظ الزمن والتحسر، من ذلك قوله: "ألا واحرّ قلبي هل لقاء"([72])، ويقول ابن كلثوم: "ألا لا يجهلن أحد علينا"([73])، حيث يوظف "ألا" التنبيهية بطريقة المعلقة لفتح البيت العاطفي أو التحريضي.

ويشترك التميمي معه في الصور والتشبيهات المستوحاة، من ذلك صورة المرأة والفتنة، حيث يقول ابن كلثوم: "ذراعي عيطل أدماء بكر..."([74])، ويقول التميمي:

كأن بوجهها نوراً وناراً وجنّات تسرّ الناظرينا([75])

فيستثمر التميمي صورة الغواني الحسناوات ويوسعها باستخدام تشبيهات حسية ومعنوية أكثر إشراقًا وتنوعًا.

أما من حيث التضمين والتوليد، فيضمن التميمي بيت عمرو بن كلثوم: "إذا بلغ الفطام لنا صبيٌّ..." ([76]) دون اقتباسه نصياً، لكنه يُولد عنه قولاً، يقول التميمي:

ألا أبلغ بني غبراء أنا أسود في الحروب مجربونا([77])

وهذا ليس تضمينا حرفيًا بل تناص فخري يوظف البناء ويعيد إنتاج المعنى في سياق قطري معاصر.

ومن الواضح أن الشاعر التميمي لم يلتزم خطى عمرو بن كلثوم في أمور كثيرة منها: وقف في مقدمة القصيدة على الأطلال، بينما كانت مقدمة المعلقة تصف الخمر، ومرت بالأطلال مرورا سريعا. وانفرد بغرض الهجاء، فهجا الحاسدين. وحملت قصيدته حسًّا شعريًا ووجدانيًا متقدمًا، فأظهرت الذات الشعورية والألم الاجتماعي، وعكست واقعًا ثقافيًا واجتماعيًا ينتمي لعصرنًا بأسلوب عربي فصيح، يستلهم روح الشعر الجاهلي من خلال الإطار الموضوعي: القبيلة، والفخر، والصراع. وتحول من الغرض الفخري

([68]) التبريزي، شرح القصائد العشر (ص 366).
([69]) التميمي، معلقات لم تعلق (ص 48).
([70]) التبريزي، شرح القصائد العشر (ص 320).
([71]) التميمي، معلقات لم تعلق (ص 44).
([72]) المرجع السابق، ص 45.
([73]) التبريزي، شرح القصائد العشر (ص 366).
([74]) المرجع السابق، ص 326.
([75]) التميمي، معلقات لم تعلق (ص 45).
([76]) التبريزي، شرح القصائد العشر (ص 366).
([77]) التميمي، معلقات لم تعلق (ص 48).

بالقبيلة إلى الفخر بالذات والنقد الاجتماعي والسياسي مما يؤكد على وعي حداثي بالتاريخ والواقع. وحمّل الشاعر قصيدته رسائل سياسية واجتماعية تنتمي لعصرنا وانتقادات مباشرة للواقع، يقول التميمي:

نعيش بواقع لا خير فيه به قد قيّم اللصُّ الأمينا([78])

وهذا البيت يمثل نقدًا لواقع انقلبت فيه القيم، وهي سمة معاصرة لم تكن سائدة في الشعر الجاهلي. ويتخذ التميمي موقفًا احتجاجيًا ضد الظلم الاجتماعي في بيت آخر، يقول التميمي:

ولكن النتيجة بخس حق وظلم بئس مثوى الظالمينا([79])

وتغزل التميمي بسلمى، بينما تحدث ابن كلثوم عن أم عمرو، وركز التميمي على تفاصيل صفاتها من حيث الوجه، والشعر، والحركات بشكل شاعري، في حين أن عمرو كان أكثر حسية في حديثه عن المرأة.

ووظف التميمي الصورة الحسية بنت العصر في وصف سلمى والرحيل بالتوابيت، يقول التميمي:

كأن حدوجها والعيس تمضي توابيت لنا لا الذاهبينا([80])

وهو يوظف التوابيت هنا كصورة رمزية للموت النفسي أو الحزن، مما يبرز وعياً حداثياً بالمعاناة.

وركز التميمي على التجربة الشخصية والعاطفة الذاتية، يقول التميمي:

كأني والحبيبة ما التقينا ولا عشنا معاً أحلى السنينا([81])

حيث أظهر هنا حنيناً فردياً، وافتقادًا شخصيًا، بعيداً عن نبرة الاعتزاز بالجمع أو القبيلة.

وهو عندما يضمّن قصيدته بعضا من معلقة ابن كلثوم مثل شطر البيت الشهير في مطلع القصيدة: (ألا هبي بصحنك فاصبحينا...) ([82]) يعيد توظيفه في سياق شعري شخصي معاصر، لا في إطار الفخر والخمر عند عمرو بن كلثوم في العصر الجاهلي.

وقصيدة التميمي مليئة بالاستفهامات الخطابية والأساليب الجدلية التي تقرّبها من أساليب الخطاب المعاصر، يقول التميمي:

ألا يا ليت شعري هل أراها ويشرب ظامئ الصافي معينا؟([83])

وتميزت قصيدة التميمي بالتنوع الأسلوبي، حيث شحنها بالتحولات من الوجد إلى الهجاء إلى التأمل. وتميزت بجمال وجداني وحداثة فكرية، لكنها ضعفت أحيانا من حيث التماسك الفني والتركيز الموضوعي بسبب الإفراط في الطول، مع تفاوت في الصور والتراكيب. وفقدت بسبب الطول التصاعد الدرامي المنطقي، حيث تقافزت المشاهد والانفعالات دون تسلسل محكم.

ومزج معجم قصيدة التميمي بين الألفاظ الفصيحة التراثية والألفاظ الفصيحة المنتمية لعصرنا. وتميزت بالثراء في الصور، من ذلك قوله: "كأن جفون مقلتها سيوف"، فيها صورة حركية قوية، وقول التميمي:

مددت يدي لأمسكها ولكن كفوف الحظ ما طالت غصونا([84])

فيه تشكيل رمزي موفق.

([78]) المرجع السابق، ص 2025، 48.
([79]) المرجع نفسه، ص 48.
([80]) المرجع نفسه، ص 47.
([81]) المرجع نفسه، ص 47.
([82]) التبريزي، شرح القصائد العشر (ص 320).
([83]) التميمي، معلقات لم تعلق (ص 45).
([84]) المرجع السابق، ص 47.

7- معارضة معلقة عنترة:

تمثل معلقة عنترة بن شداد نموذجًا بارزًا للشعر الجاهلي في الفروسية والفخر، تناول فيها الفخر بقبيلته وببطولاته في الحروب، وأبرز قوة الفارس العربي وشجاعته، مع تأكيده على الاعتزاز بالذات والمكانة الاجتماعية. وتعد معلقته ذات طابع ملحمي تروي مشاهد الحرب والحب والفروسية، وتبرز قيم الشجاعة والكرم والوفاء التي ميزت المجتمع الجاهلي([85]).

أما قصيدة التميمي "معارضة معلقة عنترة" فإنها تنتمي لشعرنا الذي نعاصره، حيث تحمل سمات معاصرة ترد على القيم والمواقف التي عرضها عنترة. وعلى الرغم من ارتباطها بموضوعات الفخر والغزل، فإنها تقدم رؤية حديثة تدمج بين التجربة الذاتية والتفاعل مع الواقع الاجتماعي، مع تأملات نفسية وإنسانية أعمق.

من مظاهر التوافق بين القصيدة والمعلقة بداية قصيدة التميمي بالوقوف على الأطلال. والانتقال منها إلى الغزل بسلمى، فوصف محبوبته، وأظهر تميز تجربته العاطفية، وأشاد بجمالها، وتعمق في وصف ألم الفقد والبعد عنها، ومظاهر حزنه على فراقها. وانتقل بعد ذلك إلى وصف الرحلة مفتخرا بفروسيته، ووصف رحلته على الناقة طلبًا للاتصال بالمحبوبة، ومزج ذلك بوصف وعورة الطريق. وتناول التميمي الفخر، حيث يفتخر بنفسه وبانتمائه لقبيلة تميم، ويستعرض صفات الصبر والجلد والإقدام التي يتسم بها. ثم ينتقل من خلال ذلك إلى الهجاء الضمني باستعلائه على الأعداء، فيهاجم الحسّاد والعاذلين، ويرد على منتقديه بقوة. ويختم قصيدته بغرض الحكمة، فيتأمل مفارقات الحياة، ويظهر التحدي الوجودي من خلال إصراره على بلوغ المجد رغم الصعاب.

وسار التميمي على نهج عنترة فاختار البحر والقافية ذاتهما وروح الشعر الجاهلي بشكل عام، وبدأ مقدمته بالوقوف على الأطلال، متسللا منها مثل عنترة إلى الغزل. والتقى الشاعران في غرض الفخر والاعتزاز بالنفس والقبيلة، ويظهر الفخر عند عنترة بشكل واضح من خلال اعتزازه بقوته البدنية وفروسيته، ويظهر ذلك عند التميمي أيضًا، لكن بلغة معاصرة. ولتقي النصان في وصف الرحلة ومشقة الطريق سواء في البحث عن المحبوبة عند التميمي، أو في ساحة القتال عند عنترة. ويُظهر الشاعران الشجاعة والتحدي، حيث يُعليان من شأن البطولة الفردية، ويرفضان الجبن والخضوع.

واجتهد التميمي في معارضته لمعلقة عنترة في توظيف بعض الألفاظ والتراكيب التي تمثل بصمة عنترة في معلقته، من ذلك قول التميمي:

لو أنها في عصر عنتر لم يقل (هل غادر الشعراء من متردم؟)([86])

وإن كان هذا التناص المباشر مع مطلع معلقة عنترة جاء ليُظهر من خلاله وفق رؤيته تميزه عن عنترة بقدرته على توليد المعاني الجديدة وامتلاكه معطيات مواقف جديدة تجعله قادرا على قول ما لم يقله السابقون بما فيهم عنترة.

وفي قول التميمي:

سأظل أذكركم وإن لم تذكروا ما ظل شعر خالد لمتمم([87])

تلميح إلى فكرة استمرارية الشعر الإبداعي الذي يضيف جديدا، أشار إليها عنترة بقوله: (هل غادر الشعراء من متردم)([88])، فيه وعي بأن الخلود الشعري مشروط بالتجديد والإضافة.

يوظف التميمي استعارات مثل: (الخد محمر كنار أوقدت)([89]) توازي وصف عنترة للدماء والحروب والحرائق.

([85]) انظر: الجابري، الشعر الجاهلي: معالمه وتطوره (ص 60-75). وانظر: العوضي ، الفروسية في الشعر الجاهلي (ص 89-101).

([86]) التميمي، معلقات لم تعلق (ص 52).

([87]) المرجع السابق، ص 53.

([88]) التبريزي، شرح القصائد العشر (ص 262).

([89]) التميمي، معلقات لم تعلق (ص 52).

وفي قول التميمي: (سيري بحفظ الله في طلب العلا)([90]) إيحاء بروح الإقدام التي اشتهر بها عنترة في قوله:

يدعون عنترة والرماح كأنها أشطان بئر في لبان الأدهم([91])

ومن الواضح أن الشاعر التميمي لم يلتزم خطى عنترة في أمور كثيرة منها الاختلاف في اسم المحبوبة، ويُعبّر عنترة عن الجاهلية بطقوسها وقيمها، أما التميمي فيكتب بروح عصرنا، وإن استلهم من التراث صوره وألفاظه. ويُعلي التميمي من شأن العاطفة الذاتية، ويُعبّر عن تجربة إنسانية فردية، بينما يُوظف عنترة العاطفة لخدمة الفخر والبطولة. ويُلمّح التميمي إلى نقد اجتماعي خفي من ذلك قوله:

كل العباد على الظروف تأقلمت لكن هذا القلب لم يتأقلم([92])

بينما يُركز عنترة على مكانته في القبيلة وشجاعته في الحرب.

ومن مظاهر المعاصرة في قصيدة التميمي وعي الذات العاطفية، ويظهر ذلك وهو يبرز صراع الذات مع قسوة الواقع في قوله السابق.

كما تبرز السخرية من الواقع الاجتماعي في قول التميمي:

إني سأهجو كل شخص لامني بقصائد كالنار يرميها فمي([93])

ويبرز التمرد على الزمن والمكان بصورة حسّية وجوديّة عميقًة في قول التميمي:

قد سال دمعي وحشة لفراقها حتى تبدل ماء دمعي بالدم([94])

ومن مظاهر المعاصرة تحدي العصر والحياة اليومية، ويظهر ذلك في الأبيات التي يتحدث فيها عن الطبيب والشقيقة والسهر لأجل الطموح، يقول التميمي:

من نقص نوم قلت: من طلب العلا سهر الليالي قد أجبتك فاحكم([95])

وفي البيت تناص داخلي لأن مقولة "من طل العلا..." مقولة معاصرة انتشرت على ألسنة الناس، ولا يُعرف قائلها، ومن مظاهر المعاصرة التي تميزت بها قصيدة التميمي تعبيرها عن مشاعر الحب واللوعة والفراق بأسلوب صادق ومؤثر، ما منح القصيدة بُعدًا وجدانيًا يتفاعل معه القارئ المعاصر. إضافة إلى تجديد الصور الشعرية مع محافظة الشاعر على بعض الصور التقليدية، فقد أضاف التميمي لمسته الخاصة من خلال تصوير مشاهد الطبيعة والذات بطريقة مبتكرة، مثل صور النوح، والدموع، وتفاصيل الحبيبة الدقيقة. وتميزت قصيدة التميمي بتوظيف التناص، حيث وظف عناصر من معلقة عنترة بن شداد بشكل حوار نقدي وتعبيري، مما عزز عمق النص وأظهر الوعي بالتاريخ الشعري. ووظف التميمي لغة فصيحة متجددة، حافظ فيها على لغة فصحى، غير جامدة.

ومن مظاهر الاختلاف بين الشاعرين توظيف عنترة بن شداد صوراً شعرية حيوية وقوية مستمدة من البيئة الصحراوية، مثل الصحراء، والجمال، والخيل، والأسلحة، في تصوير مآثر الفروسية والشجاعة. وهو يستعين بالصور الرمزية مثل "رنين السيوف"،

([90]) المرجع السابق، ص 53.
([91]) التبريزي، شرح القصائد العشر (ص 309).
([92]) التميمي، معلقات لم تعلق (ص 53).
([93]) المرجع السابق، ص 51.
([94]) المرجع نفسه، ص 53.
([95]) المرجع نفسه، ص 55.

و"ريح الصحراء"، و"شمس المعارك" ليجسد القوة والعنفوان. فالصور عنده غنية بالمجازات والتشبيهات التي تعكس الصراع والحب على حد سواء([96]). وتعبر عن متعته في خوض الحروب وقتل الأبطال من الأعداء واستنجاد قبيلته به، يقول عنترة:

ولقد شفا نفسي وأبرأ سقمها قيل الفوارس: ويك عنتر أقدم([97])

ويعيد التميمي توظيف تلك الصور مع تحويرها، ليُدخل أبعادًا إنسانية وشعورية أكثر عمقًا. فهو لا يكتفي بوصف القوة، بل يبرز العواطف الداخلية مثل الحب، والألم، والحنين. كما يستعين بالتكرار والموسيقى الداخلية لإيصال التجربة الشعورية. وتحمل صور الطبيعة في قصيدته رموزًا للغربة والفقد، مثل "دموع العاشق"، و"الليل المظلم"، و"وجه الحبيبة المتبسم"([98]).

8- معارضة معلقة الأعشى:

توافق الشاعر التميمي في معارضته الشعرية مع معلقة الأعشى بالوقوف على الأطلال، ثم الغزل بهريرة، ثم انتقل إلى الشكوى من الفراق والهجر، مع تعبير صادق عن الألم، ثم الفخر بالشجاعة، من خلال تناوله لمواقف تعبر عن الثبات والمقاومة، ثم الحكمة والاحتفاء بالقيم والعادات والتماس العون والرحمة من الله، وإظهار الصبر على المحن.

وسار التميمي على نهج الأعشى فاختار البحر والقافية ذاتهما وروح الشعر الجاهلي بشكل عام، وعلى غير عادته التزم باسم المحبوبة ذاته الذي اختاره الأعشى، حيث تغزل بهريرة. وكلاهما ركز على الأطلال وتصوير الطبيعة الصحراوية. واتجه الشاعران إلى الغزل والتغني بالمحبوبة. كما تناول الشاعران الفخر والاعتزاز بالقبيلة والعادات. والتعبير عن الشجاعة وقوة الشخصية. وتوظيف لغة تصويرية غنية تعكس أجواء الصحراء والعشق. ويظهر ذلك في الشواهد بعد قليل.

استخدم التميمي عبارات وألفاظًا مأخوذة مباشرة من المعلقة، مما يدل على تناص شعري. من تلك الألفاظ "هريرة"، و"المنازل"، و"القوافي"، و"العشاق"، و"الجبال"، وكرر التراكيب الخاصة بالحب والعشق، مثل "أبلغ" و"سأشكو". واستعان بتراكيب من معلقة الأعشى مثل "ودّع هريرة" و"القلب مشتغل" و"كأنها غيمة بيضاء"، لكنه وظفها في سياقات جديدة تحمل دلالات حديثة، فتنتج قراءات متعددة تجمع بين القديم والمعاصر. واعتمد الشاعر التميمي بناء القصيدة على استلهام المعاني الأساسية من معلقة الأعشى، فافتتح قصيدته بالبيت نفسه تقريبًا: (ودّع هريرة إن الركب مرتحل)([99])، وهي صورة تناصية مباشرة.

ومن الواضح أن الشاعر التميمي لم يلتزم خطى الأعشى في أمور كثيرة منها: أن التميمي أضاف لمسة شخصية أكثر، مع توثيق مشاعره الداخلية وتجارب حياته بشكل أكثر حميمية. وأظهرت قصيدة التميمي أبعادًا روحية ودينية، خاصة في مناجاة الله واللجوء إليه، وهو جانب أقل وضوحًا عند الأعشى. وتحدث التميمي بأسلوب معاصر بعض الشيء، مع اهتمام أكبر بالتفاصيل النفسية والعاطفية. وأظهر التميمي مسحة نقديّة، خصوصًا في معارضته لبعض أفكار الأعشى. فهو لا يكتفي بالتكرار أو التقليد، بل يناقش النص الأصلي بشكل نقدي، فهي معارضة تحمل استجابة ذكية وتحدي فني، مما يظهر تفاعلاً حيوياً مع التراث الشعري. والتناص هنا أداة فنية لخلق حوار بين الأزمان وتوسيع أفق المعنى، كما لا يخفي الشاعر رغبته في تحدي ذلك التراث الشعري المتمثل في المعلقات بقيمتها الجمالية العليا في وعي العربي على امتداد الزمان.

ووظف التميمي أساليب تصوير جديدة، حيث إن الصور عنده ليست مجرد تشبيهات مرئية، بل تحمل طبقات شعورية وتحولات ذهنية، وهو ما يجعلها أقرب لتيار الشعر الحداثي من الشعر التقليدي. فهو يمزج الصورة الشعرية بين الإحساس الداخلي والانفعال

([96]) انظر: الطائي، البيئة والتصوير في الشعر الجاهلي (ص 72-85).

([97]) التبريزي، شرح القصائد العشر (ص 313).

([98]) انظر: حمزة ، الشعر العربي المعاصر: تجديد وتقنيات (ص 93-104).

([99]) انظر: التبريزي، شرح القصائد العشر (ص 418). انظر: التميمي، معلقات لم تعلق (ص 56).

العاطفي، مع دقة فنية ظاهرة في بناء المجاز الشعري والانزياح. وتتسم صوره بالعمق الوجداني والتكثيف، وتميل إلى التخييل الذهني والمفارقات، من ذلك قوله:

الصبح من نورها يهدي الضياء لنا والليل من عينها السوداء يكتحل([100])

وفي البيت صورة مركبة تجعل المحبوبة مصدرا للكون، الذي يضيء من ملامحها، ويظلم من سواد عيونها. وفي صورة أخرى يقول:

والله لو كشفت للطود وجنتها لخرّ منتحراً من رأسه الوعل([101])

وفيها مبالغة رمزية تعكس الانفعال العاطفي الشديد. وفي صورة أخرى يقول:

القلب يهذي بها من سحر مقلتها فكيف أسلو وفيه أُحكم العمل([102])

وفيها انزياح عن الصورة الحسية إلى الشعور بالتيه والتملك العاطفي.

ظهرت شخصية التميمي شاعرا ينتمي لعصره، يحمل همومه المعاصرة، ويظهر ذلك في تعبيره عن ألم الفراق بشكل إنساني عميق وليس مجرد سرد تقليدي. كما بلور من خلال اللجوء إلى الله والتضرع في بعض الأبيات بُعدًا روحيًا حديثًا. وبرز عنده في القصيدة تناول للمواضيع الذاتية التي تعبر عن شخصيته كجزء من النص الشعري. واستخدم لغة واضحة وعاطفية تحاول مخاطبة المتلقي المعاصر.

وبدلًا من المديح والخمر، ملأ التميمي معارضته ببنية وجدانية أقوى، ذات طابع ديني ووجداني متماسك، وركز على الصراع بين العاشق والمجتمع، وبين الذات والمفارقة، بل وفي الانزياح إلى المعاني الصوفية، يقول التميمي:

يا نفس صبراً على من لا سبيل لها كيف السبيل وقد ضاقت بك الحيل؟([103])

ويعيد التميمي بذلك إنتاج موضوعات الأعشى، لكن ضمن رؤى معاصرة وأخلاقية تتجاوز المتعة اللحظية، لتطرح بدلاً منها الحنين، والمعاناة، والصبر، والاعتماد على الله.

ذلك أن الصراع الأساسي في معلقة الأعشى بين الرحيل والبقاء، وبين ذكرى المحبوبة وواجبات القبيلة. وهو صراع خارجي أكثر منه داخلي، يعبر عنه الأعشى بحكمة ورضا. أما الصراع في قصيدة التميمي فقد امتاز بكونه صراعا داخليا متصاعدا، يمرّ بمراحل متتالية: أولها مرحلة الوجد والفقد، حيث يظهر الصراع بين التعلق بالمحبوبة والتسليم بفراقها، كما في قول التميمي:

يا نفس صبراً على من لا سبيل لها كيف السبيل وقد ضاقت بك الحيل؟([104])

وثانيها مرحلة التيه والغضب، حيث يتحول الألم إلى مقاومة نفسية وشعرية ضد البعد والخذلان، ثم في مواجهة الحاسدين والمتخاذلين، يقول التميمي:

إنّي وإن كنت صباً مغرماً كلفاً صلف شديد على الأعداء إن جهلوا([105])

وثالثها مرحلة الإصرار والتحدي، حيث ينتهي الصراع بنوع من التوازن والقوة الذاتية، يقول التميمي:

ما زلت أقطع درباً كله حفر حتى تعجب مني الوعر والسهل([106])

([100]) التميمي، معلقات لم تعلق (ص 57).
([101]) المرجع السابق، ص 57.
([102]) المرجع نفسه، ص 57.
([103]) المرجع نفسه، ص 58.
([104]) المرجع نفسه، ص 58.
([105]) المرجع نفسه، ص 58.
([106]) المرجع نفسه، ص 59.

فالصراع في قصيدة التميمي درامي داخلي نفسي، يمثل تحولات الذات من الانكسار إلى التماسك، ذلك الانكسار بفقد المحبوبة وانقطاع السبيل إليها، والتماسك بحث الذات على الصبر، وعدم الانكسار أمام الخصوم، والسعي لتحقيق المجد. كما يضفي النص الشعري طابعًا حواريًا أحيانًا، مثل مناجاة النفس: (يا نفس صبراً)([107])، أو محادثة الحادي: (يا حادي العيس)([108])، أو مخاطبة صاحبه: (أيها الرجل)([109]). ويشير ذلك إلى درامية القصيدة التي لا تكتفي بحضور الذات وإنما تخلق حوارا معها ومع الآخرين.

9- معارضة معلقة لبيد بن أبي ربيعة:

بدأ الشاعر التميمي قصيدته في معارضة معلقة لبيد بن أبي ربيعة بالوقوف على الأطلال والتعبير عن الحزن والفقد، يقول التميمي:

عفت الديار محلها فمقامها منها وعيني ما يكف سجامها([110])

وهو المطلع الذي استهل لبيد به معلقته، في استدعاء مباشر للغرض التقليدي بالبكاء على الأطلال واستحضار الديار الخالية. وانتقل التميمي للتغزل بسلمى ووصف المرأة وصفًا جسديًا ووجدانيًا، يقول التميمي:

بيضاء مثل الشمس نوراً أشرقت إن أظهرت خدا وطاح لثامها([111])

كما قال التميمي:

ترمي القلوب بأسهم من عينها إن العذارى لا تطيش سهامها([112])

مما يبرز عاطفة غرامية مشبوبة ضمن بناء تقليدي في غرض الغزل. ثم تناول الرحلة ووصف الناقة ومشاق السفر، حيث اقتفى أثر لبيد في رسم صورة الناقة الصبورة، يقول التميمي:

جهزت نفسي للقفار وناقة مجنونة مثل الحديد عظامها([113])

وانتقل بعدها إلى المدح والثناء لشخصيات معاصرة له، يقول التميمي:

للمحجري توجهي يا نافتي فهو الذي يخشى ضياه ظلامها([114])

وهو بذلك يبتعد عن سياق المدح عند لبيد الذي جعل مدحه عامًا للعشيرة. ثم اتجه التميمي إلى الفخر بالذات والقبيلة والهوية الثقافية، يقول التميمي:

من معشر سنّت لهم آباؤهم ولكل قوم سنة وإمامها([115])

وهذا يعكس امتدادًا لروح الفخر التي اتسم بها شعر لبيد، فالبيت مضمن من معلقة لبيد([116])، وإن كانت عنده أهدأ وأحكم. ثم يتجه التميمي إلى شعر الحكمة والتأمل في أحوال الناس والمجتمع، يقول التميمي:

وكذا الغرور بجاهل متعالم نفس الغرور تقودها أوهامها([117])

([107]) المرجع نفسه، ص 58.
([108]) المرجع نفسه، ص 58.
([109]) المرجع نفسه، ص (58، 59).
([110]) المرجع نفسه، ص 60.
([111]) المرجع نفسه، ص 60.
([112]) المرجع نفسه، ص 60.
([113]) المرجع نفسه، ص 61.
([114]) المرجع نفسه، ص 62.
([115])ا لمرجع نفسه، ص 62.
([116]) التبريزي، شرح القصائد العشر (ص 257).
([117]) التميمي، معلقات لم تعلق (ص 63).

وهي نظرة تنم عن وعي معاصر، يمنح القصيدة بعدا أخلاقيا. واختتم التميمي بالدعاء والثناء على لبيد والصحابة الكرام:

وعلى لبيد والصحابة كلهم روح وريحان تنال عظامها

والله يرحم شاعرا غنّى على (عفت الديار محلها فمقامها)([118])

مؤكداً بذلك وفاءه للنص الأصلي وروحه، محافظا على ما يمكنه من التأكيد على روح المعارضة الشعرية. ومبرزا للبعد الديني، الذي يتغلغل في شعره، من خلال ثنائه على صحابة رسول الله صلى الله عليه وسلم.

وسار التميمي على نهج لبيد بن أبي ربيعة فاختار البحر والقافية ذاتهما وروح الشعر الجاهلي بشكل عام. ويمكن استعراض بعض مواطن الالتقاء بين معلقة لبيد بن أبي ربيعة وقصيدة التميمي، من خلال موضوعات متعددة، منها افتتاح القصيدة بالوقوف على الأطلال، يقول لبيد:

عَفَتِ الدِيارُ مَحَلُّها فَمُقامُها بِمِنىً تَأَبَّدَ غَولُها فَرِجامُها([119])

حيث يفتتح التميمي بالشطر الأصلي نفسه:

عفت الديار محلها فمقامها منها وعيني ما يكف سجامها([120])

وذلك يدل على التزام التميمي بالتقليد الجاهلي الوقوف على الأطلال، كنوع من الوفاء للموروث، وفي استجابة نسبية لمتطلبات المعارضة الشعرية.

ويلتقي التميمي مع لبيد في الشوق إلى المحبوبة التي طال فراقها، وارتحلت مع أهلها مبتعدة عنه، يقول لبيد:

بل ما تذكرُ من نوار، وقد نأت وتقطعت أسبابها ورمامها؟([121])

ويقول التميمي في شوقه لها:

فوقفت أسأل دارها عن حالها والعين يبكي بالدموع غمامها([122])

وكلاهما يعبر عن الألم الوجداني والحنين، مع الفارق بين التعبيرين، حيث يركز لبيد بلغة مجازية عن حسرته على فراقها وتقطع الأسباب بينهما، مما يدفعه في الأبيات التالية للحديث عن الخمر وكأنها طريقه للنسيان، ويركز التميمي على لغة الدموع، الممزوجة بالتسليم أكثر.

ويلتقي الشاعران في وصف الرحيل ووصف الناقة، يقول لبيد:

فلها هباب في الزمام كأنها صهباء راح مع الجنوب جِهامُها([123])

ويقول التميمي:

جهزت نفسي للقفار وناقة مجنونة مثل الحديد عظامها([124])

حيث بدت وحدة الموضوع في تصوير مشقة السفر، وإن بدا التميمي أكثر انفعالا ومعايشة لعصره في التوصيف.

ومن الواضح أن الشاعر التميمي لم يلتزم خطى لبيد بن أبي ربيعة في أمور كثيرة منها: أثر الزمن والسياق التاريخي، حيث تميزت قصيدة التميمي بالمعاصرة، وحملت رؤى نقدية اجتماعية وسياسية تتماشى مع ظروف العصر الحالي. وحملت قصيدة التميمي

([118]) المرجع السابق، ص 63.

([119]) التبريزي، شرح القصائد العشر (ص 200).

([120]) التميمي، معلقات لم تعلق (ص 60).

([121]) التبريزي، شرح القصائد العشر (ص 212).

([122]) التميمي، معلقات لم تعلق (ص 60).

([123]) التبريزي، شرح القصائد العشر (ص 217).

([124]) التميمي، معلقات لم تعلق (ص 61).

رسائل وطنية وحماسية واضحة، وعكست صراعات حقيقية، بينما ركزت معلقة لبيد أكثر على الغزل والرثاء والفخر. ووظف التميمي تراكيب حديثة أحيانًا، وأسلوباً أكثر مباشرة. ومزج التميمي بين الغزل والحماسة والفخر، مع نقد اجتماعي واضح. والتزم التميمي بالتناص استجابة لمتطلبات المعارضة الشعرية نسبيا، من خلال توظيفه لألفاظً وتراكيب من معلقة لبيد، لكن يأتي ذلك في إطار إعادة صياغة معاصرة. وذلك لا يقلل من قيمة معلقة لبيد، فأن يعبر كل شاعر عن زمانه وبيئته أمر يُحسب له، وقصيدة لبيد تنتمي لعصرها، وتعبر عن شخصية صاحبها، ولولا قيمتها العليا لما لجأ الشاعر إلى معارضتها، فكونها في مقام المعارضة يمنحها ذلك حجمها وحقيقة قيمتها.

واتبع التميمي البناء الشعري التقليدي لكن مع لغة معاصرة نسبياً، تتسم بالتكثيف والوضوح. وجاء الأسلوب حادا أحياناً، مما يظهر قوة التعبير في مواجهة الواقع. وتنبعث في بعض الأحيان في لغته روح الثورة والنضال، ما ميزها عن لغة لبيد العاطفية الرقيقة.

وتغزل لبيد بنوار فقال:

أولم تكن تدري نوار بأنني وصّال عقد حبائلٍ، جذّامها؟([125])

بينما تغزل التميمي بسلمى فقال:

وكأن عيني بعد أن سلمى مضت منها عقود الجفن سُل نظامها([126])

ومن مواطن الاختلاف بينهما التوجه الديني والوجداني عند لبيد مقابل التوجه الاجتماعي والسياسي عند التميمي، يقول لبيد، متجها للزهد والتسليم بما قسمه الله للناس:

فاقنع بما قسم المليك، فإنما قسم الخلائق بيننا علامها([127])

ويقول التميمي مركّزا على الفخر بقبيلته وعلى مدح المحجري، والدفاع عن القيم:

يا ناقتي سيري له وتوجهي إن الكريم له تسير كرامها([128])

ويختلف هنا توجه الموضوع: لبيد يركز على الحكمة والتأمل، والتميمي يركز على المدح المعبر عن الفخر بقبيلته ورجالها.

أما الاختلاف على صعيد اللغة والأسلوب، فلغة لبيد جزلة، مليئة بالتراكيب الفخمة والبلاغة العربية القديمة. أما لغة التميمي فتتنفس أحيانا بساطة اللغة في زماننا، انسجاما من الشاعر مع روح العصر، على الرغم من اجتهاده في السير على النمط اللغوي المنتمي لعصر المعلقة، لذلك تضمّنت قصيدته ألفاظًا حديثة، مثل: "جهزت نفسي"([129])، و"أرقام إنجازاتهم"([130])، وهي تركيبات غير مألوفة في الشعر الجاهلي. وذلك المزيج يؤكد بروز شخصيته.

ووظف التميمي الألفاظ القديمة في سياق حديث، يقول التميمي:

أرقام إنجازاتهم لو عُدّدت يفنى الزمان وما فنت أرقامها([131])

حيث مزج بين قديم وحديث. واستخدم التكرار على طريقة لبيد لتأكيد المعاني. ووظف لغة تصويرية عميقة تجمع بين البساطة والبلاغة.

([125]) التبريزي، شرح القصائد العشر (ص 240).
([126]) التميمي، معلقات لم تعلق (ص 60).
([127]) التبريزي، شرح القصائد العشر (ص 259).
([128]) التميمي، معلقات لم تعلق (ص 62).
([129]) المرجع السابق، ص 61.
([130]) المرجع نفسه، ص 62.
([131]) المرجع نفسه، ص 62.

10- معارضة معلقة الحارث بن حلزة:

بدأ الشاعر التميمي قصيدته في معارضة معلقة الحارث بن حلزة بالوقوف على الأطلال، يقول التميمي:

دار أسماءَ أقفرت مذ تولّت وأعانت على النوى البيداء([132])

بينما قال الحارث بن حلزة:

آذنتنا ببينها أسماء ربّ ثاوٍ يُملّ منه الثواء([133])

وانتقل التميمي إلى الغزل بسلمى:

ذات خد توقد الجمر منه وعيون تغار منها الظباء([134])

بينما قال الحارث بن حلزة في غزل عارض قبل الانتقال للرحلة:

وبعينيك أوقدت هند النا ر أصيلا تُلوي بها العلياء([135])

ثم ينتقل التميمي إلى الفخر، حيث يبرز فخره بقبيلته وأمجاده:

قد بني الرب عزنا واصطفانا للعلا وسمت بنا الآباء([136])

ويقول الحارث بن حلزة في الفخر:

فبقينا على الشناءة تنمي نا جدود، وعزة قعساء([137])

ويتناول التميمي الحماسة والصراع، ويصف بطولاته والحروب والصراعات القبلية، من ذلك قوله:

كم عدو رغا لنا بعد هدر ومعيب بعد الهدير الرغاء([138])

ويقول الحارث بن حلزة في الحماسة:

فرددناهم بطعن كما تذ هز عن حجّة الطويّ الدلاء([139])

ويختم التميمي القصيدة بالحكمة والتأمل في الحياة والمصير، فيعبر عن فلسفته في الحياة والكرامة، يقول التميمي:

ليس من عاش ذكره مات حقا إنما الذكر في فناه الفناء([140])

بينما يختم الحارث بن حلزة قصيدته بالإشارة إلى قرابته من عمرو بن هند، مما يتيح له إسداء النصح بما فيه الفائدة:

مثلها يخرج النصيحة للقو مِ، فلاةٌ من دونها أفلاء([141])

وسار التميمي على نهج الحارث بن حلزة فاختار البحر والقافية ذاتهما وروح الشعر الجاهلي بشكل عام، إضافة إلى الاهتمام بالغزل والتغني بجمال المحبوبة، حيث تناولت القصيدتان في بدايتيهما وصف المرأة وجمالها بلغة شعرية عالية. واتفقت القصيدتان على التعبير عن الحزن والفراق، وتشابهتا في تصوير ألم الفراق والحنين، ووظفتا صوراً حسية لتعميق المشاعر. وتناولت القصيدتان

([132]) المرجع نفسه، ص 64.

([133]) التبريزي، شرح القصائد العشر (ص 370).

([134]) التميمي، معلقات لم تعلق (ص 65).

([135]) التبريزي، شرح القصائد العشر (ص 372).

([136]) التميمي، معلقات لم تعلق (ص 67).

([137]) التبريزي، شرح القصائد العشر (ص 382).

([138]) التميمي، معلقات لم تعلق (ص 66).

([139]) التبريزي، شرح القصائد العشر (ص 412).

([140]) التميمي، معلقات لم تعلق (ص 67).

([141]) التبريزي، شرح القصائد العشر (ص 415).

الفخر بالأنساب والأمجاد، فبرز في شعرهما الفخر بالأصول والقبيلة. والتزم الشاعران على الرغم من الفارق الزمني بين جيليهما على الأسلوب الشعري التقليدي، والتزم كل منهما بقواعد الوزن والقافية والإيقاع. واعتمد الشاعران على الطبيعة الصحراوية في التصوير، فصور الرحلة حاضرة بقوة عند الاثنين.

ووظف التميمي بعض الألفاظ والتراكيب من معلقة الحارث بن حلزة، فاستخدم تشبيهات قريبة منه، مثل تصوير العيون بأنها (حراب تسيل منها الدماء)([142])، بينما قال الحارث بن حلزة في تصوير فعل هند بعينيه على الحقيقة: "وَبِعَيْنَيْكَ أَوْقَدَتْ هِنْدٌ النَّارَ"([143])، وقد يكون وظف صورة النار كرمز للجمال والتأثير، وقال التميمي: (ذات خد توقد الجمر)([144])، بينما قال الحارث بن حلزة على الحقيقة: "فَتَنَوَّرْتُ نَارَهَا مِنْ بَعِيدٍ"([145])، وضمّن قصيدته شطرا من المعلقة: (آذنتنا ببينها أسماءُ)([146])، وجاء الشطر في مطلع معلقة الحارث بن حلزة([147])، مما يدل على تأثره بالأسلوب اللغوي للمعلقة وحرصه على بعض شروط المعارضة الشعرية.

ومن الواضح أن الشاعر التميمي لم يلتزم خطى الحارث بن حلزة في أمور كثيرة منها أنه يمنح قصيدته بعداً معاصراً من خلال التطرق للصراعات السياسية والاجتماعية على غرار ما فعله زملاؤه الشعراء في الزمن الحديث، مثل ذكر "جيوش حضرموت" و"الأعداء"، بينما المعلقة تميل إلى الطابع القبلي التقليدي. وقصيدة التميمي تحمل صوتًا معاصرًا في التعبير، وأسلوبها فيه تناص مع القديم لكنه يعكس هموم الزمن الحالي، بينما تمثل المعلقة صورة زمنية محددة. ويظهر التميمي بصفته الشاعر الحاضر الذي يواجه تحديات العصر، وهو ما ينعكس في مواضع الإصرار والمقاومة، في حين تعبر المعلقة عن التجارب الإنسانية الأزلية.

وركز الحارث بن حلزة على الدفاع عن قبيلته وتفنيد أقوال الخصوم، بينما تناول التميمي في قصيدته قضايا معاصرة، مما يعكس اختلافًا في رسائل كل من القصيدتين. ويوظف التميمي معطيات حضارية لم تعرفها المعلقات في الجاهلية، يقول التميمي:

طلت ما لا يطوله أيّ كف وخيولي إسطبلها الجوزاء([148])

ذلك أن العرب في الجاهلية لم يعرفوا الإسطبلات بالمعنى المعماري المنظم كما في الحضارات المجاورة، بل كانت الخيول تُربى غالبًا في مضارب الأعراب، وتُربط بالخيام، أو تُخصص لها حظائر بسيطة من الحطب والطين([149]). وتوظيف التميمي لها في شعره الحديث يُظهر تأثره بالمفردات العصرية والتطور الحضاري، في مقابل مفردات الحارث بن حلزة القديمة.

ووظف الحارث بن حلزة أسلوبًا خطابيًا مباشرًا يناسب الموقف الذي أُلقيت فيه المعلقة، بينما استخدم التميمي أسلوبًا شعريًا أكثر تنوعًا، يجمع بين الخطابة والتأمل، مما يظهر اختلافًا في الأسلوب البلاغي بين القصيدتين.

([142]) التميمي، معلقات لم تعلق (ص 65).
([143]) التبريزي، شرح القصائد العشر (ص 372).
([144]) المرجع السابق، ص 65.
([145]) التبريزي، شرح القصائد العشر (ص 373).
([146]) المرجع نفسه، ص 64.
([147]) التبريزي، شرح القصائد العشر (ص 370).
([148]) المرجع نفسه، ص 67.
([149]) كلمة "إسطبل" لم ترد في المعاجم العربية القديمة مثل "لسان العرب" أو "تهذيب اللغة" بصيغتها المعروفة اليوم، مما يرجّح أنها دخلت لاحقًا على العربية، بعد الإسلام، وخاصة مع الاحتكاك بالفرس والروم. وهي لفظة قد تكون تعريبًا لكلمة يونانية stabulum أو لاتينية stabula، وتعني "حظيرة" أو "مكان إيواء الخيل".

تعليق ختامي:

يتجلى في شعر التميمي الوعي اللغوي، الذي يشير إلى إدراك الشاعر لأدواته اللغوية، وكيفية توظيفها بشكل مدروس ومتكامل، لإيصال المعاني بدقة وبلاغة، يظهر ذلك الوعي من خلال توظيفه المتقن للصور البلاغية، والتراكيب المعقدة، والتلاعب بالألفاظ بما يخدم المضمون ويعزز الفكرة. من ذلك قول التميمي في معارضة الحارث بن حلزة:

صحت في البيد أين من عذبتني فأجابت ندائي الأصداء...
أسأل الرمل والحصى عن أسيما ليت شعري متى يحين اللقاء([150])

فهو إضافة إلى البعد القصصي الذي وظفه في الصورة هنا، عبّر بالكناية المتقنة عن عدة مشاعر: الحب العارم، والفقد المؤلم، والوحدة في الظروف الموحشة، ولم يسعفه التشخيص في الخروج من غربته، حيث لم يجبه إلا الصدى في الصحراء الواسعة الممتدة الخالية طالما أن الحبيب ليس موجودا، ولم يسعفه التشخيص وهو يسأل الحصى والرمل، ولا مناجاة الذات وسؤالها. وظف التميمي اللغة بوعي حيث جعل مفرداتها والموجودات من حوله شاهدة على حب كبير وفقد عظيم وصدق توثقه المفردات لا البشر.

ظهر الطابع الحواري جليًا في شعر التميمي، من خلال الخطاب المباشر أو غير المباشر بين الشاعر وشخصية أخرى أو الذات أو المتلقي، حيث تفاعل الشاعر مع الذات، والطبيعة، وشخصيات ذكرها في معظم القصائد مثل حبيبته سلمى، وتفاعل ذلك مع معمارية التناص عندما وظف التميمي السرد القصصي، حيث يخاطبها بقوله في معارضة عمرو بن كلثوم:

مضوا لكن سلمى أوقفتهم بتخطيط وهم لا يعلمونا
رمت عقداً على أرض وقالت لقد سُلَّ النفيس فأمهلونا
ولما أن دنت سلمى لعقد رأيت بصدرها خوخاً وتينا
فتلك مكيدة من كيد سلمى لأنظر نحوها حتى تبينا
فذلك ما جرى والله منها لتلحقنا بركب العاشقينا
ألم تعلم بأن القلب صبٌّ وأني قد جننت بها جنونا([151])

صور التميمي هنا حوارا تديره سلمى، فهي تحاور قومها، وقد تعمدت إسقاط قلادتها، لكن حوارها بالعيون كان مع الشاعر، لأنها رغبت في أن تلفت نظره، وتبلغه بتعلقها به، ورغبتها في توديعه حتى اللحظات الأخيرة، وجاء تعليقه على القصة حوارا معها، بعد أن ابتعد من قد يراقب المشهد، ليبلغها أنه لم يتعلق بها وحسب، وإنما بلغ حبه مرحلة الجنون. تلك القصة وذلك الحوار بلغة متعددة الوجوه أضفى على النص حيوية، وقرّب الشاعر من المتلقي.

منح التميمي للكلمات والتعبير الشعري طاقة إيحائية، تمتلك قدرة على إثارة معانٍ ومشاعر تتجاوز المعنى الحرفي، من خلال اختيار الكلمات التي تستدعي رموزًا متعددة وأبعادًا نفسية وثقافية، من ذلك قول التميمي في معارضة عنترة:

ولقد دخلت على الطبيب فقال لي فيك الشقيقة يا محمد فاعلم
من نقص نوم قلت: من طلب العلا سهر الليالي قد أجبتك فاحكم([152])

"سهر الليالي" فيها تعبير مجازي يستحضر معانٍ متعددة مثل الكدح، والقلق، والبحث عن الذات، وهو تعبير شائع، لكن أعاد التميمي صياغته في سياقه الخاص، ليجعله رمزا لصراعه الشخصي والاجتماعي.

([150]) التميمي، معلقات لم تعلق (ص 65).
([151]) التميمي، معلقات لم تعلق (ص 44-45).
([152]) التميمي، معلقات لم تعلق (ص 55).

ظهر الاغتراب في قصائد التميمي، عندما أشار إلى الشعور بالعزلة أو الانفصال عن المجتمع أو الذات، وبرز الاغتراب عنده في تعبيرات عن الألم شخصي أو حالة من التوتر النفسي بين الذات والواقع، من ذلك قول التميمي في معارضة الحارث بن حلزة:

وكأن القفارَ سم خياط ضاق صدري فضاقت الأرجاء([153])

يشير ذلك البيت إلى الشعور بالضيق والانعزال النفسي، وكأن المحيط الخارجي يضغط على الشاعر، مما يعكس حالة اغتراب واضحة.

ظهر البعد الفلسفي في شعر التميمي من خلال طرح أسئلة وجودية وتأملات في معنى الحياة والقدر والمصير، تناول التميمي في بعض مقاطع شعره تلك الأفكار بعمق، مثل التعامل مع الألم، والمصير، وقيمة السعي في الحياة، من ذلك قوله في معارضة عنترة قبل قليل: "من طلب العلا سهر الليالي قد أجبتك فاحكم"، تلك العبارة تحمل حكمة فلسفية عن جدوى السعي والاجتهاد، وعن ضرورة الصبر لتحقيق الأهداف، وهو تأمل فلسفي حول قيمة الكفاح الإنساني.

التزم التميمي الصدق الفني من خلال التزامه بأساليب الشعر العربي القديم، خصوصًا في بنية الأبيات، والصور الفنية، واللغة البليغة التي تحاكي أساليب الشعراء القدامى، يظهر ذلك في اهتمامه بالأطلال ووصفها بعمق وجمالية عالية، واهتمامه بمن سكنت الديار، ورحلت عنها، من ذلك قول التميمي في معارضة عنترة:

ولقد وقفت على رسوم أحبتي لكن رسم الدار لم يتكلم

إلا الرياح تنوح في عرصاته حتى غدت مثل الجريح المكلم([154])

من الناحية الواقعية، قد يكون التميمي غير صادق لأن الأطلال في صورته الشعرية غالبًا ما تغيب من الواقع المعاصر الذي تغيرت فيه طبيعة الحياة، واندثرت كثير من المعالم القديمة التي يشير إليها الشعراء الكلاسيكيون. فهو يعيد إنتاج صور قديمة تتناقض مع عالم اليوم الحديث، حيث لم تعد الأطلال والأماكن التي يصفها موجودة أو لا تمثل حياة الناس اليومية، لكنه عايش البداوة في بعض مضاربها، وانتمى بقوة إلى أصوله العربية من قبيلة تميم، يقول التميمي في معارضة عنترة:

لا تعجبوا من شدتي وجلادتي إني إلى عليا تميم أنتمي([155])

وقال التميمي في معارضة عمرو بن كلثوم:

ولي نسب تسلسل من تميم أبي إلا فعول الأكرمينا([156])

وقال التميمي في معارضة الحارث بن حلزة:

فقد أثار الأعداء نسل تميم أغضبونا فاهتزت الأنحاء([157])

في هذه الأبيات، يؤكد التميمي انتماءه القبلي والتاريخي، وهو تعبير حضاري عن الفخر بالذات والتمسك بالجذور، مما يدفعه إلى استعادة صور المعلقات لترسيخ هذه الهوية.

إضافة إلى كونه ينطلق من رغبة عارمة في منافسة القدماء، وإبراز قدراته الفنية شأنه شأن معظم الشعراء في عصره ممن عارضوا الشعر الجاهلي ليضعوا بصمات قوية، وليثبتوا أنهم قادرون على المنافسة بشرف.

لم تكن دوافع الشاعر محمد بن يعقوب اليوسف التميمي للتعالق النصي مع المعلقات عشوائية، بل تحمل أبعاداً فنية وحضارية عميقة تعكس توجهه الشعري ورؤيته الثقافية. فهو يستفيد من التراث الشعري الكلاسيكي ليؤسس قصائده على قاعدة شعرية متينة،

([153]) التميمي، معلقات لم تعلق (ص 65).
([154]) التميمي، معلقات لم تعلق (ص 51).
([155]) التميمي، معلقات لم تعلق (ص 55).
([156]) التميمي، معلقات لم تعلق (ص 48).
([157]) التميمي، معلقات لم تعلق (ص 66).

حيث يجد في المعلقات مناهج فنية متميزة من حيث البناء، والأسلوب، والصورة الشعرية. وهو بالتعالق مع المعلقات، يضفي على شعره تماسكاً لغوياً وجماليات تصويرية، مثل استحضار صور الطبيعة والأطلال والأوصاف الحسية التي تعزز من التعبير الشعري. كما أنه يمنح نفسه وفق رؤيته مكانة تطاول أولئك الشعراء، وتتفوق عليهم، فهو ينجز في ساعات ما ينجزونه في عام، يقول التميمي في معارضة زهير:

مكثت على الأبيات يوما وليلة وظل زهير فوق عام مُجرّمِ
إذا ما فحول الشعر صبحتهم بها غدوا مثل أعجاز النخيل من الرمي([158])

يمارس التميمي من خلال التعالق النصي مع المعلقات نوعاً من استرجاع الهوية الثقافية العربية، وتأكيد الانتماء إلى جذور حضارية ضاربة في القدم. في ظل تحولات حضارية معاصرة قد تشوّش على الهوية، يلجأ الشاعر إلى المعلقات كمرجعية تعبر عن القيم والعادات والمفاهيم الأصيلة، ليعيد صياغتها بما يخدم قضايا العصر.

تتجلى في شعر التميمي، أساليب خطابية مميزة، خاصة في توظيفه للنص التراثي، منها: الأسلوب الحواري، فهو يوظف الحوار بين المتكلمين أو بين الشاعر وقارئه، مما يخلق حيوية وتفاعلاً في النص. والأسلوب القصصي، حيث يسرد التميمي بعض المشاهد أو الأحداث بشكل درامي، يعيد من خلاله بناء سرد يستند إلى مواقف من التراث أو من تجربة ذاتية، مما يجعل النص يحكي قصة أو حدثاً في إطار شعري، يقول التميمي في معارضة عنترة:

صادمت يا سلمى الجبال بمنكبي فصدمتها وكأنني لم أصدم([159])

حيث يروي موقفاً أو حالة تعكس قوة الشاعر وصموده.

ويوظف التميمي الأسلوب الرمزي، فيستخدم الرموز والتشبيهات لتوصيل معانٍ عميقة، سواء من خلال صور الطبيعة أو الإشارات الثقافية التي تحمل دلالات متعددة. الرموز في شعره ليست مجرد وصف بل تحمل دلالات فلسفية وحضارية. من ذلك الخوخ والتين، التي يوظفها رموزا للجمال والنضج، وهي تمثل رابطاً بين الحاضر والتراث. من ذلك قول التميمي في معارضة الأعشى:

ضاقت علي فلما استحكمت فُرجت كم عقدة نُقضت للعسر تنفتل([160])

والعقدة رمز للأزمات التي تحل، وهنا يستعمل الرمز ليعبر عن مراحل الصراع. ومن ذلك قول التميمي في معارضة الحارث بن حلزة:

وصديق فاق الكواكب قدراً هاجريٌ ترقى به الجوزاء([161])

يشير إلى رموز تراثية "الكواكب والجوزاء" لكنه يدمجها في تأملات حديثة عن الصداقة والقيم، وارتفاع القدر والقيمة.

خاتمة البحث

تناول هذا البحث موضوع التناص الخارجي مع المعلقات العشر في ديوان معلقات لم تُعلّق للشاعر القطري محمد بن يعقوب اليوسف التميمي، كاشفًا عن ملامح تجربة شعرية معاصرة تستند إلى التراث دون أن تستنسخه، وتُعيد تشكيله بروح العصر وأدواته الفنية واللغوية. وقد أظهرت المقارنة بين نصوص التميمي ونماذج المعلقات أن الشاعر ينهل من معجم الشعر الجاهلي وتراكيبه وصوره، لكنه يوظفها في سياقات دلالية جديدة تعبّر عن رؤيته الخاصة وموقفه من الواقع والهوية واللغة.

أهم النتائج:

([158]) التميمي، معلقات لم تعلق (ص 36).
([159]) التميمي، معلقات لم تعلق (ص 55).
([160]) التميمي، معلقات لم تعلق (ص 59).
([161]) التميمي، معلقات لم تعلق (ص 65).

1- أظهر التميمي تمكناً فنياً في تقنيات المعارضة الشعرية، متقيداً بالأوزان والعروض والأساليب القديمة دون أن يقع في التكرار أو الجمود.

2- اتسم التناص عنده بطابع حواري، حيث استحضر نماذج المعلقات ليحاورها لا ليقلدها، وهو ما منحه صوتاً مستقلاً داخل النص التراثي.

3- كشفت قصائده عن وعي لغوي ومعجمي واضح، إذ انتقى من الموروث ألفاظًا وتراكيب ذات طاقة إيحائية عالية، أعاد توظيفها في سياقات معاصرة.

4- حافظ التميمي على بنية القصيدة العربية القديمة من حيث التسلسل الموضوعي، لكنه حمّلها قضايا جديدة ترتبط بالعصر والإنسان المعاصر.

5- ظهر التناص الخارجي بوصفه أداة فنية تُغني المعنى وتمنح النص بعداً تأويلياً مزدوجاً بين النص القديم والمستجدات الحديثة.

6- امتلك التميمي معجما شبه موحد للشعر الجاهلي يقف إلى جانب المعجم الصغير الذي استمده في كل قصيدة معارضة من كل شاعر على حدة.

7- امتلك التميمي شخصية مستقلة وطابعا مميزا أبعده عن الغرق في تقليد كل معلقة، من مؤشرات ذلك أنه وحّد الحديث عن محبوبته سلمى في القصائد كلها ما عدا قصيدة واحدة تحدث فيها عن هريرة.

8- بث التميمي في معارضة المعلقات نَفَسًا جديدًا يبرز انشغالاته الذاتية والاجتماعية، ورؤيته لقضايا الإنسان العربي المعاصر. ففي معارضته للبيد – على سبيل المثال – حافظ على الطابع التأملي في مصير الحياة، لكنه أضاف حسًّا معاصرًا مشحونًا بالانكسار والاغتراب. وفي معارضته للحارث بن حلزة استثمر البنية القومية الدفاعية، وجعل منها منصّة للتعبير عن الانتماء والكرامة، بينما في معارضة الأعشى حافظ على غنائيته، وأضاف إليها بُعدًا فلسفيًا عاطفيًا يتقاطع مع قلق الإنسان المعاصر.

وبذلك، يثبت ديوان معلقات لم تُعلّق أنه ليس مجرد إعادة نظم، بل مشروع شعري يعيد بناء الذاكرة الأدبية بوعي نقدي وشعري حي، ويؤسس لجسر تواصل خلاق بين الماضي والحاضر.

المراجع:

أولاً: المراجع العربية

المصادر والمراجع

باختين، ميخائيل. (1986). شعرية دوستويفسكي. ترجمة: د. جميل نصيف التكريتي. ط ١. المغرب: دار توبقال.

التبريزي، الخطيب. (1980). شرح القصائد العشر. تحقيق: فخر الدين قباوة. ط4. بيروت: منشورات دار الآفاق الجديدة.

التميمي، محمد يعقوب اليوسف. (2025). معلقات لم تعلق. ط1. الدوحة: منشورات وزارة الثقافة.

تودورف، تزفتان. (1996). ميخائيل باختين: المبدأ الحواري. ترجمة: فخري صالح. ط2. بيروت: المؤسسة العربية.

الجابري، عبد الرحمن. (2010). *الشعر الجاهلي: معالمه وتطوره*. بيروت: دار الفكر العربي.

الجعافرة، ماجد ياسين. (2002). التناص والتلقي: دراسات في الشعر العباسي. ط1. الأردن: دار الكندي للنشر والتوزيع.

حجازي، د. سمير. (2000). *قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر*. ط1. دار الآفاق العربية.

حمزة، رياض. (2019). *الشعر العربي المعاصر: تجديد وتقنيات*. بيروت: دار الفجر.

الزعبي، أحمد. (2000). *التناص نظرياً وتطبيقياً*. ط2. الأردن: مؤسسة عمون للنشر.

الطائي، خالد. (2016). *البيئة والتصوير في الشعر الجاهلي*. القاهرة: دار النهضة العربية.

عزّام، محمد. (2001). التناص في الشعر. *مجلة الموقف الأدبي*. دمشق، 31(368)، ص ص 11-34.

عزّام، محمد. (2001). *النص الغائب*. دمشق: اتحاد الكتاب العرب.
العوضي، ناصر، (2015). *الفروسية في الشعر الجاهلي*. الرياض: دار الثقافة العربية.
الكردي، ليلى، (2018). *تجديد الخطاب الشعري*. عمّان: دار النشر الأردنية.
نجم، مفيد. (1997). التناص ومفهوم التحويل في شعر محمد عمران. *مجلة الموقف الأدبي*. 27(319)، ص ص 46-55.
وهبة، مجدي، والمهندس، كامل. (1984). *معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب*. ط2. بيروت: مكتبة لبنان.
يقطين، سعيد. (2001). *انفتاح النص الروائي: النص والسياق*. ط٢. المغرب: المركز الثقافي العربي.

ثانياً: قائمة المراجع المرومنة

Al-‘Awadhi, N. (2015). *Chivalry in Pre-Islamic Poetry* (in Arabic). Riyadh: Dar al-Thaqafa al-‘Arabiyya.
Al-Ja‘afira, M. (2002). *Intertextuality and Reception: Studies in Abbasid Poetry* (in Arabic). 1st ed. Jordan: Dar al-Kindi.
Al-Jabiri, A. (2010). *Pre-Islamic Poetry: Features and Development* (in Arabic). Beirut: Dar al-Fikr al-‘Arabi.
Al-Kurdi, L. (2018). *Renewal of Poetic Discourse* (in Arabic). Amman: Dar al-Nashr al-Urdunniyya.
Al-Ta’i, K. (2016). *Environment and Imagery in Pre-Islamic Poetry* (in Arabic). Cairo: Dar al-Nahda al-‘Arabiyya.
Al-Tabrizi, A. (1980). *Explanation of the Ten Poems* (in Arabic). Ed. Fakhr al-Din Qabawa. 4th ed. Beirut: Dar al-Afaq al-Jadida,
Al-Tamimi, M. (2025). *Unhung Mu‘allaqat* (in Arabic). 1st ed. Doha: Ministry of Culture,
Al-Zu‘bi, A. (2000). *Intertextuality Theoretical and Applied* (in Arabic). 2nd ed. Jordan: Mu’assasat ‘Amoun lil-Nashr.
Azzam, M. (2001) *The Absent Text* (in Arabic). Damascus: Ittihad al-Kuttab al-‘Arab.
Azzām, M. (2001). Intertextuality in Poetry (in Arabic). *Majallat al-Mawqif al-Adabī*, 31(368), 11–34.
Bakhtin, M. (1986). *The Poetics of Dostoevsky* (in Arabic). (J.N. Trans.; 1st ed.). Morocco: Dar Toubqal.
Hamza, R. (2019). *Contemporary Arabic Poetry: Renewal and Techniques* (in Arabic). Beirut: Dar al-Fajr.
Hijazi, S. (2000). *Dictionary of Contemporary Literary Criticism Terms* (in Arabic). 1st ed. Cairo: Dar al-Afaq al-‘Arabiyya,
Najm, M. (1997). Intertextuality and Transformation in the Poetry of Muhammad Imran (in Arabic). *Majallat al-Mawqif al-Adabī*, 27(319), 46-55.
Todorov, T. (1996). *Mikhail Bakhtin: The Dialogical Principle* (in Arabic). Trans. Fakhri Saleh. 2nd ed. Beirut: Al-Mu’assasa al-‘Arabiyya.
Wahbah, M., & al-Muhandis, K. (1984). *Dictionary of Arabic Terms in Language and Literature* (in Arabic). 2nd ed. Beirut: Maktabat Lubnān-
Yaqṭīn, S. (2001). *Openness of the Narrative Text: Text and Context* (in Arabic). (2nd ed.). Morocco: al-Markaz al-Thaqafi al-‘Arabi.