قلق التأثير ومحنة الشعر المُحْدَث
ابن المعتز مُحَاوِرًا لِامْرِئ القيس

د. رشيد مرسي سعيد بوشنافة طالب دكتوراه
المركز الجامعي أحمد بن يحيى الونشريسي تيسمسيلت

الملخص:

"قلق التأثير" مفهوم نقدي فَسَّرَ "هارولد بلوم" من خلاله ظاهرة "التناص" تفسيرا نفسيا فرويديا، حيث يرى أن الشاعر اللاحق يعاني من قلق بسبب الخوف من تأثير الشاعر السابق فيه، لذا يسعى إلى ممارسة نوع من الأُودِيبِيَّة ضدَّه في صورة "قتل الأب الشعري"، معتمدا على آليات ليست مشتركة بين جميع الشعراء بالضرورة، بل هي نتيجةٌ لما أفرزته العينة التي اشتغل عليها بلوم في سياقها الخاص، وعليه فلن نعدم آليات أخرى في عينات أدبية أخرى، ولْتَكُنْ ضِمْنَ "الشعر العربي القديم" الذي وَقَفْنا فيه على عينة حوارية جرت بين "ابن المعتز" و"امرئ القيس" تتميز بفرادة في مُؤَهِّلاتها السياقيَّة ومُضْمَراتها النَّسَقِيَّة.

كلمات مفتاحية: قلق التأثير، قتل الأب الشعري، التناص، الأوديبية.

Résumé:

L'angoisse de l'influence est une expression par laquelle, le grand critique littéraire américain « Harold Bloom », donne à l'intertextualité une explication psychanalytique freudienne. Il voit que le poète contemporain subit d'une violente vague d'angoisse à cause d'une phobie que représente pour lui le poète qui le précède ,de ce fait ,il tente d'exercer en quelque sorte une œdipienne contre lui ,un phénomène qu'on appelle « la mort du poète- père ou l'auteur » le poète donc va s'appuyer sur des mécanismes différents des autres poètes pour qu'il puisse affirmer sa propre identité , mais la théorie de Bloom ne s'applique pas sur tous les contextes .Nous voulons par ce travail de trouver d'autres mécanismes dans des échantillons et contextes arabes à titre d'exemple « la poésie arabe classique » précisément un dialogue entre Ibn al-Mu'tazz et d'Imrou'l Qays caractérisé par sa distinctvité sur le plan du contexte et de cohérence.

Mots clés : *L'angoisse de l'influence – la mort du poète-père – intertextualité – œdipienne*

مقدمة:

نسعى هنا إلى مقاربة ظاهرة التناص أو الحوارية[1] بشكل أعم من خلال نظرية قلق التأثير عند الناقد الأمريكي التفكيكي هارولد بلوم، الذي فَسَّرَ تلك الظاهرة تفسيرا نفسيا مفاده أن الشاعر اللاحق ينتابه قلق شديد خوفا من وقوعه تحت طائلة تأثير الشعراء السابقين، فيعوض عن ذلك الشعور بالانتقام من سابقيه بنوع من الأوديبية التي تتجلى في شكل آليات بلاغية يُوَظِّفُها الشاعر بغاية نقض وتقويض بناء نصوص سابقيه، ليؤسس عليها نصه هو.

وإذا كان بلوم قد جعل من حقبة الشعر الرومانسي عينةً لتحاليله، فإننا اخترنا حقبة الشعر العربي المحدث عينة نرصد في ضوء نموذج من نماذجها محنة الشاعر المحدث وأزمته أمام سبق الأولين إلى المعاني واستنفادهم لها، وكيف احتال للتخلص منها؟ وما الآليات التي لجأ إليها في سبيل تحقيق بغيته؟

ذلك النموذج عبارة عن محاورة شعرية جرت في شكل مضمر بين ابن المعتز وامرئ القيس، حينما سعى المتأخر إلى التغلب على تأثير المتقدم فيه، متسلحا ببعض الآليات البلاغية.

1-قلق التأثير تفسيرا نفسيا للتناص:

"قلق التأثير" مقولة نقدية في تفسير التناص من منظور التحليل النفسي، ترجع إلى الناقد الأمريكي التفكيكي هارولد بلوم الذي يرى أن عمل الشاعر ينطوي ضمن "إساءة القراءة" حيث يعاني الشاعر المتأخر مما سماه "قلق التأثير" وهو تأثير الأسلاف وتقاليدهم في الشاعر، فيعمد إلى عملية دفاعية عن نفسه بأن يفكك تلك التقاليد ويسيء قراءتها إثباتا للذات، فتتولد عن تلك المعركة تفسيرات جديدة، ما

[1] ينظر: ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، المغرب، الدار البيضاء، ط3، 2002، ص317.

يعني في المآل أن عمل الشاعر هو نفسه عمل الناقد: تفكيك وإعادة تفسير، ويزيد بلوم هذه العلاقة بين المتقدم والمتأخر توضيحا بأن يعالجها نفسيا حيث يضع تلك الدفاعات والإساءات التي يقوم بها المتأخر نحو الأسلاف في دائرة "قتل الأب" لأن الأسلاف قد استنفدوا المعاني، ولم يبق للمتأخر شيء إلا أن يعاني من سلطتهم التي تورثه كرها أوديبيا أو رغبة يائسة في إنكار الأبوة، تلك المشاعر العدوانية تتجسد في صور وأشكال من الاستراتيجيات يحصرها بلوم في ستة تجيز للشاعر الابنِ الانحرافَ عن قصائد أبيه، ويتحول معها التراث الشعري إلى سلسلة من حالات قتل الأب الشعري الفرويدية[2].

ويستظهر هذا الناقد –الذي يُعَدُّ أبرز نقاد أمريكا في النصف الثاني من القرن العشرين– المنظومة القبالية بتفاصيلها في تفسيره للتناص، وهو ناقد يهودي غنوصي قبالي قوي الانتماء لعقيدته لدرجة أنه أَلَّف كتابا بعنوان "النقد والقبالة" كما أن العناصر اليهودية تحيط بمشروعه النقدي على كل المستويات، غير أن الذي نقف عليه هنا هو أثر تلك المنظومة العقدية في تفسيره للتناص ضمن ما أسماه بـ "قلق التأثير" قاصدا به ذلك القلق الذي ينتاب الشاعر المتأخر من تأثير الشاعر المتقدم فيه، فيورثه عقدة أوديبية تجاه الأب الشعري الذي يسعى إلى قتله لإثبات نفسه عن طريق قراءته قراءة خاطئة ما يفضي في المآل إلى أن الأدب كله تفكيك للتقاليد وقراءات خاطئة للموروث تتجسد في أمثل صورها من خلال القراءة القبالية التي تسيء قراءة كل لغة غير قبالية كما يرى بلوم، أما أشكال الدفاع النفسي التي يتسلح بها الشاعر المتأخر للتخلص من قلق تأثير المتقدم فيه فهي ستة: اشتق بلوم مصطلحاتها من الفلسفات القديمة لكنه استبدلها في دراسات لاحقة

[2] ينظر: رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، دار قباء، القاهرة، 1998، ص146، 147. وليونارد جاكسون، بؤس البنيوية الأدب والنظرية البنيوية، ترجمة ثائر ديب، دار الفرقد، سوريا، دمشق، ط2، 2008، ص278، وعبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، 1998، ص150، 152، 321، 322.

بمصطلحات قبالية مثل شفيرات هكليم=تهشم الأوعية وتسيم تسوم=الانكماش وتيقون=الإصلاح الكوني[3]، تلك الأشكال تحصل بواسطتها عملية المراجعة للنصوص السابقة: مراجعةً تُعَدُّ الكتاباتُ القبالية نماذج مرجعية لها إذ يعتقد بلوم أن القبالة اللوريانية نموذج مثالي للطريقة التي كان يُرَاجِعُ بها الشعراءُ اللاحقون الشعراءَ السابقين في شعر ما بعد النهضة، وهو يستخلص من صيغة لوريا ثلاث مراحل من المراجعة هي:

التقييد=اتخاذ نظرة جديدة.

والاستبدال=إحلال نظرة بأخرى.

والتمثيل=استعادة المعنى.

وعندما يكتب شاعر "فحل" فإنه لا ينفك يمر بهذه المراحل الثلاث بطريقة جدلية، وذلك في تصارعه مع الشعراء "الفحول" في الماضي[4].

والحقيقة أن آليات بلوم كمصطلحاته يكتنفها غموض وتعقيد شديدان للغاية، إلى درجة حصول ارتباك واضح لدى مترجميها، فصاحبا دليل الناقد الأدبي يكتفيان بالمحاكاة الحرفية في سبيل تعريبها، فيُعَبِّران عن تلك الآليات الست بـ: كلاينامن وتعني الانحراف، أي: القراءة الخاطئة، وتِيسِيرا وتعني الاكتمال والتناقض، أي تكميل معنى السابق بنقضه، وكينوسيس وتعني الانقطاع عن السابق بنوع من التحجيم له والسخرية منه، والديمنة وتعني امتصاص القوة الموجودة في النص السابق، وأسكيسس وأبوفريدس وتعني عودة الأموات أي عودة السابق من خلال

---

[3] ينظر: ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص210، 341. وبيير زيما، التفكيكية دراسة نقدية، تعريب أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، بيروت، ط1، 1996، ص148. وسعد البازعي، المكون اليهودي في الحضارة الغربية، المركز الثقافي العربي، المغرب، الدار البيضاء، ط1، 2007، ص380 وما بعدها. والمسيري، موسوعة اليهود واليهودية والصهيونية، دار الشروق، مصر، ط1، 1999، ج5، ص440 وما بعدها.

[4] ينظر: رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ص146.

نص اللاحق[5]، فيما يُتَرْجِمُها غيرهما بالمخالفة والتفصيص والهجر وحسن الاتباع والمران والتحريم[6].

وترجع صعوبة هذه المصطلحات في جزء منها على الأقل إلى المهاد المعرفي الذي يتكئ عليه بلوم، وهو مهاد تمتزج فيه عناصر باطنية غنوصية ويهودية قبالية[7].

كما أنها ليست آليات شاملة لكل الآداب بل هي حصيلة دراسة خاصة لعينة محددة من الأدب، وهو الأدب الرومانطيقي الإنجليزي والأمريكي، في حقبة حساسة جدا، ارتفعت فيها حمى الصراع بين الدنيوي والمقدس[8]، وبالتالي فهي آليات متحيزة إلى سياقها التاريخي ومزاجها الثقافي ونموذجها التفسيري، وعليه فلن يعدم الباحث آليات أخرى في آداب أخرى، لجأ إليها الشعراء وتسلحوا بها لمواجهة تأثير السابقين فيهم، وهو ما نجد جانبا منه في مدونة الأدب العربي القديم ونقده.

2-قلق التأثير في الشعر العربي القديم:

نرصد أَوَّلًا صنيع النقاد العرب القدامى مع قضية الصراع بين الشعراء اللاحقين والسابقين، كيف تصوروها، وكيف عالجوها، ثم ننتقل إلى رصد ذلك من خلال صنيع الشعراء أنفسهم في صورة ابن المعتز الذي يواجه امرأ القيس ويحاوره.

2-1-آليات الأخذ والسرقة في النقد القديم:

رأينا أن تفسير بلوم للتناص انطلق من التحليل النفسي الذي أوقفه على القلق النفسي الذي ينتاب المبدع المتأخر خوفا من وقوعه تحت تأثير سابقيه، ولا ريب أن الوعي بذلك القلق هو قطب رحى نظرية بلوم، ومركز إشعاعها، بل والنقطة الفارقة بين تفسيره للتناص وتفسير غيره من النقاد.

---

[5] دليل الناقد الأدبي، ص211.

[6] سلدن، النظرية الأدبية، ص147.

[7] دليل الناقد، ص211.

[8] المرجع نفسه، 212.

لكن هذا لا يعني أن نقادا آخرين لم يتحقق لهم الوعي بالحالة النفسية القلقة للمبدع المتأخر وتداعياتها على عملية الإبداع، ففي النقد العربي القديم –ولدى ابن طباطبا بالضبط– نجد مصطلحا قريبا من القلق وهو مصطلح "المحنة" التي تأتي في نص يشرح أزمة الشعراء المحدثين بإزاء الشعراء السابقين الذين استنفدوا المعاني، فيقول في عيار الشعر: "والمِحْنَةُ على شُعَراءِ زَمَانِنَا فِي أَشْعارهم أَشَدُّ مِنْهَا على من كانَ قبلَهُمْ، لأنَّهم قد سُبِقوا إِلَى كلِّ مَعْنَى بَديعٍ، ولَفْظٍ فَصِيحٍ، وحيلةٍ لَطيفةٍ، وخَلابَةٍ ساحِرةٍ، فَإِن أَتَوْا بِمَا يَقْصُر عَن مَعَاني أُولَئِكَ وَلَا يُرْبي عَلَيْهَا لم يُتَلَقَّ بالقَبُول، وَكَانَ كالمُطَّرَحِ المَمْلُولِ"[9]، فسبب هذه المحنة هو نفسه سبب ذلك القلق، أي: السبق إلى المعاني واستنفادها، حيث يُعَبِّرُ سلدن –في سياق شرح نظرية بلوم– عن تلك الحالة النفسية للشعراء المتأخرين بالمعاناة والخشية "من أن يكون آباؤهم من الشعراء قد استنفدوا كل إلهام متاح"[10].

وإذا كان القلق أو المحنة مُرَكَّبًا نفسيا مُسَبَّبًا عن السبق والاستنفاد، فإنه في الوقت نفسه سَبَبٌ مباشر للتناص باعتباره استراتيجية دفاعية يلجأ إليها الشاعر المتأخر لدرء مغبة الوقوع تحت تأثير السابقين من خلال آليات وتقنيات متنوعة.

هذا الربط بين القلق والتناص أو بين المحنة والأخذ نجده أيضا عند ابن طباطبا الذي سعى إلى وضع قانون للأخذ والسرقة[11] يُخَفِّفُ على الشاعر المحدث أزمته ومحنته ويخرجه من مأزقه، حيث يقول: "وَلَا يُغِير على مَعَاني الشُّعراءِ فيودِعُها شِعرَهُ، ويخرِجُها فِي أَوْزانٍ مخالفةٍ لأَوزانِ الأَشْعار الَّتِي يَتَناولُ مِنْهَا مَا يَتَنَاولُ، ويَتوهَّمُ أَنَّ تَغْييرهُ للألْفَاظ والأوزَانِ مِمَّا يَسْتُر سَرقَتَهُ أَو يُوجِبُ لَهُ فَضِيلةً، بل يُديم النَّظَرَ فِي الْأَشْعَار الَّتِي قد اخترنَاهَا لتَلصَق مَعَانِيهَا بفَهْمِهِ، وتَرْسَخَ

[9] ابن طباطبا، عيار الشعر، تحقيق عبد العزيز المانع، مكتبة الخانجي، القاهرة، ص13.

[10] سلدن، النظرية الأدبية، ص146.

[11] إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، لبنان، بيروت، ط4، 1984، ص139.

أصُولها فِي قَلْبِهِ، وتَصِيرَ موادَّ لطَبْعِهِ، ويَذُوبَ لِسَانُهُ بألفَاظِها فَإِذا جاشَ فِكرهُ بالشِّعر أدَّى إِلَيْهِ نتائجَ مَا استفاده مِمَّا نَظَر فِيهِ من تِلْكَ الأشْعار فكانَتْ تِلْكَ النَّتيجةُ كسبيكَةٍ مُفْرَغَةٍ من جَميعِ الأصْنَافِ الَّتِي تُخْرِجُها المَعَادن، وكما قد اغترَفَ من وادٍ قَدْ مَدَّتْهُ سيول جَارِيَة من شعَابٍ مُخْتَلِفَةٍ، وكَطِيبٍ تَركَّبَ عَن أخلاطٍ من الطِّيب كثيرةٍ فيستْغربُ عِيانُهُ، ويَغْمُضُ مُسْتَبطَنُهُ..."[12]، والحقيقة أن هذا قانون عام مجمل، سابق على الإبداع، وليس مستنبطا من تقاليده بالضرورة، فهو أقرب إلى التعاليم التي يمليها الناقد على متعلمي صناعة الشعر، غير أننا ابن طباطبا يُفَصِّلُ شيئا من إجماله، في شكل "حِيَل"[13] يُخْفِي الشاعر من خلالها سرقاته، فيقول: "ويَحتَاجُ من سَلكَ هَذِه السَّبيل إِلَى إلطَافِ الحِيلة، وتَدْقيق النَّظر فِي تنَاول المَعَاني واستعَارتِها وتَلْبيسِها حتَّى تَخْفَى على نُقَّادِهَا والبصَراءِ بهَا، ويَنْفَرد بِشُهرَتِهَا كأنَّهُ غَيْرُ مَسْبُوقٍ إِلَيْهَا، فيَسْتَعْمِلُ المَعَاني المَأخُوذَةَ فِي غَيْر الجِنْسِ الَّذِي تَنَاولَهَا مِنهُ، فَإِذا وَجَدَ مَعْنىً لطيفا فِي تَشْبيبٍ أَو غَزَلٍ استَعْمَلَهُ فِي المَديح، وإنْ وَجَدَهُ فِي المَدِيحِ اسْتَعْمَلَهُ فِي الهِجَاءِ، وإنْ وجَدَهُ فِي وَصْفِ ناقَةٍ أَو فَرَسٍ اسْتَعْمَلَهُ فِي وَصْفِ الإنْسَان، وإنْ وَجَدَهُ فِي وَصْفِ إنسانٍ اسْتَعْمَلَهُ فِي وَصْفِ بَهِيَمةٍ، فإنَّ عَكَس المَعَاني على اختلافِ وُجُوهِها غير مُتَعَذِّرٍ على مَنْ أحْسَنَ عَكْسَها واستِعمالها فِي الأبوابِ الَّتِي يُحتَاجُ إِلَيْهَا، وَإِن وَجَد المَعْنى اللَّطيفَ فِي المَنْثُورِ من الكَلاَم، وَفِي الخُطَب والرَّسَائِلِ والأمثال، فَتَناوَلَهُ وَجعله شِعْراً كانَ أَخْفَى وأحْسَنَ، ويَكُونُ ذَلِك كالصَّائِغِ الَّذِي يُذيبُ الذَّهَبَ والفِضَّةِ المَصُوغَيْنِ فَيُعِيدُ صِيَاغَتَهُمَا بأحْسَنَ مِمَّا كَانَا عليهِ، وكالصَّباغِ الَّذِي يَصبَغُ الثَّوْبَ على مَا رَأى من الأصباغِ الحَسَنةِ، فَإِذا أبْرَزَ الصَّائِغُ مَا صَاغَهُ فِي غَيْرِ الهَيْئة الَّتِي عُهِدَ عَلَيْهَا، وأظْهَرَ الصبَّاغُ مَا صَبَغَهُ على غَيْرِ اللّونِ الَّذِي عُهِدَ قَبْلُ، الْتَبَسَ الأمْرُ فِي المَصُوغِ وَفِي المصْبُوغِ على رائيهما،

[12] ابن طباطبا، عيار الشعر، ص14.

[13] والتعبير بالحيل له دلالته على عمق المحنة والأزمة.

فَكَذَلِك المَعَاني وأَخْذُهَا واستِعْمالُهَا فِي الأَشْعَار على اختِلافِ فُنُونِ القَوْل فِيهَا"[14]، وهكذا فعمل الشاعر قد لا يعدو الاحتيال البلاغي على المتلقي!!

هذا وإذا كانت آليات بلوم تلك تدور دلالاتها في فلك استعارة كبرى هي "الصراع"، فإننا نجد في مصطلحات نقادنا القدامى ما يدل على وعي عميق بطبيعة الصراع التي تسم حوارات الشعراء، حيث نجد مصطلحات من قبيل: السرقة، والسلخ، والمسخ، والنسخ، والغصب، والإغارة، والاختلاس، وغير ذلك مما نجد صورته المثلى عند الحاتمي الذي يبالغ في تشقيق الأخذ وأنواعه، بشكل غير مسبوق في تاريخ النقد العربي القديم، حيث يقول: "وفَرَّقْتُ بين أصناف ذلك فروقا لم أُسبَق إليها ولا علمت أن أحداً من علماء الشعر سبقني في جمعها"[15]، فقد بلغت تسعة عشر نوعا مشفوعة بنماذجها التطبيقية، فمن ذلك[16]:

الانتحال: وهو أن يأخذ الشاعر أبياتا لشاعر آخر.

الإغارة: وهي أن يسمع الشاعر المفلق والفحل المتقدم الأبيات الرائعة بدرت من شاعر في عصره وباينت مذاهبه في أمثالها من شعره، وتكون الأبيات بالشاعر المُغِير وطريقته أليق، فيستنزل قائلها عنها.

الموارده: وهي التقاء الشاعرين يتفقان في المعنى ويتواردان في اللفظ ولم يلق واحد منهما صاحبه ولا سمع بشعره

المرافدة: وهي أن يتنازل الشاعر عن بعض أبيات له يرفد بها شاعرًا آخر ليغلب خصمًا له في الهجاء.

الاجتلاب والاستلحاق: وهو أن يجتذب الشعر بيتا لشاعر آخر لا على طريق السرق، بل على طريق التمثل به.

---

[14] المرجع نفسه، ص126.

[15] إحسان عباس: تاريخ النقد، ص258.

[16] المرجع نفسه، ص258 إلى 262.

الاصطراف: وهو أن يصرف الشاعر بيتا أو أبياتا إلى إحدى قصائده من شاعر آخر لحسن موقع ذلك البيت أو تلك الأبيات في سياق تلك القصيدة.

الاهتدام: من الهدم، وهو أن يأخذ شاعر بيتا لآخر فيُغَيِّر فيه تغييرًا جزئيًّا.

الاشتراك في اللفظ: وهو أن يشترك الشاعران في شطر بيت، ويتخالفا في الشطر الثاني.

التكافؤ: وهو تكافؤ المتبع والمبتدع في إحسانهما.

التقصير: وهو تقصير المتبع عن إحسان المبتدع.

نقل المعنى إلى غيره: وهو أن ينقل المعنى عن وجهه الذي وجه له، واللفظ عن طريقته التي سلك فيها إلى غيره، وذلك صنعة راضةِ الكلام وصاغةِ المعاني وحذاق السراق، إخفاءً للسرق والاحتذاء، وتوريةً عن الاتباع والاقتفاء، وأكثر ما يطوع النقل في المعاني خاصة للمحدثين لأنهم فتحوا من نوار الكلام ما كان هاجدا، وأيقظوا من عيونه ما كان راقدا.

لطيف النظر في إخفاء السرقة.

كشف المعنى وإبرازه بزيادة.

الالتقاط والتلفيق: وهو ترقيع الألفاظ وتلفيقها واجتذاب الكلام من أبيات لنظم بيت واحد.

فهذه بعض الآليات التي كان يلجأ إليها المبدع قديما في مواجهة النصوص الموروثة، على الأقل بحسب استقراء الحاتمي الذي يبدو أنه أقرب إلى صفة الاستقراء التام من غيره، ومع ذلك فليس للباحث أن يستغني بها عن ملاحظة النصوص الشعرية بنفسه، ليقف على ملابسات الصراع في صورته الحية بين الشعراء، ففي ذلك تأكيد وإضافة لما تقرر من آليات.

2-2-قلق التأثير في محاورة ابن المعتز لامرئ القيس:

إذا كان ما مضى تعبيرا عن صنيع النقاد في مقاربتهم لاستراتيجية التناص نفسيا، فإننا نحاول هنا أن نقف على صنيع الشعراء أنفسهم من خلال نصوصهم، حيث

وقع اختيارنا على نص لابن المعتز حاور فيه نصا آخر لامرئ القيس، ومارس في حواريته تلك جملة من الحيل اللطيفة التي لا تكاد تظهر إلا بتمعن شديد ومقابلة دقيقة مع النص المرقسي السابق.

النص السابق/امرؤ القيس[17]

وَبَيْضَةِ خِـــدْرٍ لا يُرامُ خِـــــباؤُهَا××تَمَتَّعْتُ من لَهْوٍ بهـا غيرَ مُعَجَّلِ
تجاوَزْتُ أحْـراسًا إليـــــها ومَعْشَرًا××عليّ حِراصًـا لو يُســرّونَ مقتَلي
إذَا مَا الثُّـرَيَّا فِي السَّمَـــاءِ تَعَرَّضَتْ××تَعَرُّضَ أثْنَـــاءِ الوِشَـاحِ الْمُفَصَّلِ
فَجِئْتُ وَقَـــــدْ نَضَّتْ لنَـــومٍ ثيابَها××لَدَى السِّتْرِ إلّا لِبْسَـــةَ الْمُتَفَضِّلِ
فقالتْ يَميـــــنَ اللهِ مـا لكَ حيـــلَةٌ××وَما إنْ أرى عنـكَ الغَوايةَ تَنْجلي
خَرَجْتُ بهـــا أمشـي تَجُـرّ وراءَنا××على أَثَرَيْنَا ذَيْلَ مـرْطٍ مُرَحَّـــلِ
فلمّا أجزْنا ساحَـــةَ الحـــيّ وانْتَحَى××بنا بطـنُ خَبْتٍ ذي حِقَافٍ عقَنقَلِ
هَصَرْتُ بفَـــوْدَيْ رأسِـها فتَمايَلَتْ××عليّ هَضيمَ الكَشْـحِ رَيَّا الْمُخلخَلِ
مُهَفْهَفَةٌ بَيْضَـــاءَ غيـــرُ مُفاضـةٍ××ترائبُـــــها مَصْقُـولَةٌ كالسَّجَنْجَلِ
تصُـدّ وتُبْـــدي عـــن أسيلٍ وتَتَّقي××بناظرَةٍ مـــن وَحشِ وَجْـــرَةَ مُطْفِلِ
وَفَرْعٍ يَزينُ الْمَتـــنَ أَسْـوَدَ فَاحِـمٍ××أثيثٍ كَقِنْـــوِ النخـــــلةِ الْمُتَعَثْكِلِ
غدائرُه مُسْتَشْـــزِراتٌ إلى العُـــلا××تَضِـلّ العِقَاصُ فِي مُثَنًّى وَمُرْسَـــلِ
وَكَشْـحٍ لطيـفٍ كالجديلِ مُخَصَّرٍ ××وَسـاقٍ كأنْبـــوبِ السّقيّ الْمُذَلَّلِ
وتُضْحِي فتيتُ الْمِسكِ فوق فراشها××نؤومُ الضحى لم تَنْتَطِقْ عن تفضّلِ
تُضيءُ الظَّـلامَ بالعِشـــاءِ كأنَّها××مَنَـــارَةُ مُمْسَـــــى راهـــبٍ مُتَبَتِّلِ
إلى مِثْلها يَرْنـــو الْحَليـــمُ صَبَابَةً××إذا ما اسبكَرّت بين درعٍ ومِجْـــوَلِ
وَليلٍ كَمَوْجِ البَحـرِ أرْخَـــى سُدولَهُ××عليّ بأنـــــواع الهمـــوم ليبتلي

[17] الأبيات عبارة عن قطعة من معلقته الشهيرة :"قفا نبك" تحكي مغامرة من مغامراته الغزلية، مع الإشارة إلى أننا حذفنا بعض الأبيات التي رأينا أنها لا تتصل بالمحاورة الشعرية، ينظر: الزوزني، شرح المعلقات السبع، دار إحياء التراث العربي، ط1، 2002، ص47 إلى 63.

ألا أيّها اللّيــلُ الطــويلُ ألا انْجَلِي××بصُبْحٍ وما الإِصْبَــاحُ مِنكَ بأمثَل
وَوَادٍ كَجَــوفِ العَيرِ قَفْــرٍ قطعتُهُ××بِــهِ الذئبُ يَعْـوي كالْخَليعِ الْمُعَيَّلِ
وَقَــدْ أَغْتَدِي والطَّير في وُكنَاتِهَا××بِمُنْجَــرِدٍ قَيدِ الأوابِدِ هَيْكلِ

النص اللاحق/ابن المعتز[18]

سَقَى المَطِيرةَ ذاتَ الظِّلِّ والشَّجَرِ××ودَيْرَ عَبْــدُونَ هَطَّــالٌ مِنَ المطرِ
فطالمـا نَبَّهَتْــني للصَّبُــوح بهــا××في غُرَّةِ الفَجْــرِ والعصفورُ لم يَطِرِ
أصواتُ رُهْبانِ دَيْرٍ في صـلاتهمُ××سُودِ المَــــدارِعِ نَعَّارِينَ في السَّحَرِ
مُزَنَّرِينَ على الأوساط قـد جعلوا××على الرؤوس أكاليــــــلا من الشَّعَرِ
كم فيهمُ مِنْ مَلِيحِ الوجــهِ مكتحِلٍ××بالسِّحْر يُطْبِــــق جَفْنَيْهِ على حَوَرِ!
لَاحَظْتُهُ بالهـوى حتــى استقاد له××طَوْعًــــا وأَسْلَفَني الميعــادَ بالنَّظَرِ
وجــاءني في قميص الليل مُسْتَتِرًا××يَسْتَعْجِلُ الخَطْوَ مِنْ خَوْفٍ ومِنْ حَذَرِ
فَقُمْتُ أَفْرُشُ خَدِّي في الطّريق له××ذُلًّا وأَسْحَبُ أذيــــــالي على الأَثَرِ
ولاحَ ضَــــوْءُ هلالٍ كاد يَفْضَحُنا××مِثْلَ القُلامةِ قــــد قُــــدَّتْ مِنَ الظُّفُرِ
وكان ما كان مما لَسْتُ أَذْكُــرُهُ××فظُنَّ خَيْرًا ولا تَسْــــــأَلْ عن الخَبَرِ

المؤهلات السياقية لحوارية النصين:

ونقصد بها أن هناك مؤهلاتٍ خارج النصين هيئت لحصول المحاورة الشعرية بين ابن المعتز وامرئ القيس، بل وكانت قبل ذلك سببا في تَوَلُّدِ القلق الذي انتاب ابن المعتز خوفا من الوقوع حتى تأثير سابقه، ليكون قلقه حافزا إلى الدخول مع امرئ القيس في صراع يثبت من خلاله استقلال شخصيته الشعرية.

فمن تلك المؤهلات[19]:

[18] ابن المعتز، الديوان، دار صادر، بيروت، ص246، 247.

[19] تقف على جميع ما لخصناه منها هنا في ترجمة الشاعرين، ينظر مثلا: أحمد الأمين الشنقيطي، المعلقات العشر وأخبار شعرائها، دار النصر للطباعة والنشر، ص2 إلى 14،

-أن كليهما ابنٌ لمَلِكٍ: فامرؤ القيس كان أبوه ملكا على بني أسد، فيما كان المعتز والد عبد الله خليفةً عباسيا شهيرا.

-أن كل واحد منهما يمثل صورة الشاب المترف المنعم في دار الملك، يزهو ويلهو، ويتمتع باللذائذ من خمر ونساء، بعيدا عن أيّ مسؤوليات أو هموم، بل إن كل وقته مشغول بالمغامرات الغزلية التي لا تنتهي الواحدة منها إلا وتعقبها غيرها، فامرؤ القيس كان بطلا لتلك المغامرات التي جسدها في أشعاره، لتكون تقليدا لمن بعده من الشعراء مرورا بالأعشى وصولا إلى عمر بن أبي ربيعة[20]، وهو ما نلمسه في نص ابن المعتز كما سيأتي.

وشوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي: العصر العباسي الثاني، دار المعارف، مصر، ط2، ص324، إلى 347.

[20] قد تفطن شوقي ضيف إلى ضرورة إجراء مقارنات بين الشعراء في وصف مغامراتهم الغزلية، حينما رد على طه حسين الذي أنكر مغامرات امرئ القيس بحجة وجودها فيما بعد عند عمر بن أبي ربيعة، يقول شوقي: " وقد لاحظ طه حسين هذا التشابه في غزل الشاعرين [أي: امرئ القيس وابن أبي ربيعة] فأنكر ما ينسب إلى امرئ القيس من هذا الغزل القصصي الصريح وقال إنه انتحل انتحالًا، انتحله بعض القصاص على غرار ما وجدوا منه عند ابن أبي ربيعة، وليس هناك ما يمنع أن يكون ابن أبي ربيعة قد عرف غزل امرئ القيس وتأثر به كما تقضي طبيعة التأثر، إذ يتأثر اللاحق بالسابق، ومن التحكم أن نرفض ذلك، ولعل خيرًا من هذا الرفض أن نقارن بين صنيعي الشاعرين في وصف مثل هذه المغامرات وما بينهما من فروق، فكلاهما حقًا يتحدث عن زيارته لصواحبه وما يتجشم فيها من أهوال، وما يكون بينه وبينهن من لهو، غير أننا نلاحظ عند عمر كما تصور ذلك رائيته تفننًا في رقة النجوى وفي كلف صواحبه به، ونحس أثر الحضارة التي غمرت المدينة ومكة بعد الفتوح، فالمرأة تتعلق بالشباب، وتسوق معهم معابثات ومغازلات لم تكن تألفها المرأة الجاهلية لزمن امرئ القيس! ومعنى ذلك أن هذا المنحى من القصص الغرامي منحى قديم بدأه امرؤ القيس ونماه من بعده الأعشى، ثم كان العصر الأموي فتعلق به عمر بن أبي ربيعة وأضرابه، ولعل من الطريف أنه لا يتضح عند امرئ القيس في المعلقة وحدها؛ فمثلها المطولة "ألا عم صباحًا أيها الطلل البالي"، فإنها تذهب نفس المذهب الذي رأيناه في المعلقة"، تاريخ الأدب العربي: العصر الجاهلي، دار المعارف، مصر،

-أن كل واحد منهما يُفْجَعُ في والده، حيث يُقْتَلُ غدرا، وتنقلب على إثر ذلك حياة الشاعر وتتغير.

-أن كل واحد منهما يحلم باستعادة ملك أبيه، فامرؤ القيس يسعى إلى استرجاع ملك أبيه ويفشل ومع ذلك يشتهر باسم الملك الضِّلِّيل، فيما ينجح ابن المعتز في تولي الخلافة ولو لساعات.

-أن مآل كل واحد منهما هو القتل.

-أن كل واحد منهما كان شاعرا حاذقا بالوصف والتصوير، مقدما في طبقات شعراء زمانه[21].

فهذه النقاط ترسم سردية فريدة لحياة الشاعرين تقترب من التطابق الذي يُغْرِي أيَّ باحث بالحفر العميق في نصوص الشاعرين عَلَّهُ أن يظفر في أنساقها المضمرة بما يؤكد وعي اللاحق بجانب من تلك السردية وتداعياتها: وَعْيًا يثير في نفسه قلقا ربما يجد استجابة من نوعٍ ما في نصه!

المضمرات النسقية لحوارية النصين:

ابن المعتز يسرد مغامرة من مغامراته الغزلية، لكن بدل أن يستأنف بناءها من خلاص نص شعري مستقل، يعمد إلى نص سابق لامرئ القيس يحمل الموضوع نفسه، وهو المغامرة الغزلية، فينقض بنيته معنى معنى، ويؤسس على تلك الأنقاض نصه الجديد، ممارسا نوعا من قتل الأب الشعري على ذي القروح، ومثبتا أنه الأجدر منه بتقمص دور الفتى المُنَعَّمِ الذي يقضي أوقاته في إمتاع جسده بصنوف الملذات من خمر ونساء وغلمان، فلطالما تقدم إلينا امرؤ القيس على أنه

ص251. فأنت ترى أنه يشير صراحة إلى قضية التأثير بين السابق واللاحق، كما يدعو إلى المقارنة لاستجلاء الفوارق، ويقف على أثر الحضارة، وهو ما سنجده ماثلا في محاورة ابن المعتز لامرئ القيس.

[21] وقد ورد عنه قوله: "إذا قلتُ: كأنَّ، ولم آتِ بالتشبيه بعدها، فَضَّ اللهُ فمي"، مقدمة الديوان، ص6.

بطل المغامرات الغزلية الذي لا يَكُفُّ عن إغراء المرأة والإيقاع بها ولو كانت متزوجة أو حبلى أو مرضعا، مُؤكِّدا على شغف النساء به وحرصهن على وصاله[22] فيما يتجسد جانب منه في معلقته الشهيرة، وفيما اقتطعناه هنا منها خصوصا، حيث يروي كيف تسلل إلى بيت إحداهن في مغامرة يحرص على تصوير أحداثها بدقة فنية عالية، تَنُمُّ على نزوع مقصود منه إلى تكريس تلك الصورة المرتسمة حوله في المخيال العربي، غير أن ابن المعتز يأتي ليسلب منه هذه الصورة وليجرده منها لصالحه هو، حيث يروي مغامرة له تتشاكل مع مغامرة امرئ القيس في سرديتها العامة، لكنه يسعى إلى تجاوزه في الجزئيات التي تتشكل منها تلك السردية.

فإذا كان امرؤ القيس يروي –حسب نصه– تمتعه بمرأة حسناء في راحة تامة دون عجلة، رغم أنها كانت محاطة بالحراس الذين كانوا حريصين أشد الحرص على قتله، ومع ذلك فقد تسلل إليها، ليؤكِّدَ على المنعة التي كانت تحظى بها محبوبته، فإن ابن المعتز يتجاوز هذه المنعة الحسية القائمة على الحراس إلى منعة معنوية قائمة على القداسة الدينية، فمحبوبه تحيط به موانع الديانة وقداسة المكان، لأنه راهب في دير!! ومع ذلك يتسنى لابن المعتز الإيقاع به.

وإذا كان امرؤ القيس يتغنى بالإيقاع بالمتزوجة، بل وبالحبلى والمرضع، وهما أشد النساء زهدا في الرجال وأقلهن شغفا بهم[23]، فإن ابن المعتز يفتخر بالإيقاع بالرهبان المتبتلين! بل ويتعدى إلى الذكور منهم، وهم الممتنعون عن النساء، فضلا عن الرجال!

وفي اختيار ابن المعتز للتغزل بالمُذَكَّرِ الذي يرمز إلى الإغراق في ترف الحضارة المادية، تجاوزٌ آخر لامرئ القيس من جهة أنه أحق منه بوصف الشاب المترف المنعم.

---

[22] الزوزني، شرح المعلقات، ص43.

[23] المرجع نفسه، ص44.

وهكذا يسترسل ابن المعتز في تقويض نص سابقه، حيث يُعَرِّضُ من طرْفٍ خفي بحياة البؤس والشقاء التي كان يعيشها امرؤ القيس في سبيل الحصول على قوته، فقد كان يضطر للتبكير "والطير في وكناتها" من أجل الصيد، فيما كان ابن المعتز ينتبه في ذلك الوقت: "غرة الفجر والعصفور لم يطر" على صوت تراتيل الرهبان الجميلة لينال حظه من "الصبوح"، لا كما يحصل لامرئ القيس الذي يُقَضِّي ليله مع "عواء الذئب"، فهذه نقطة أخرى لصالح العباسي على حساب الجاهلي، توضع في خانة الترف والتنعم، يؤكدها أيضا تعريضه بالبيئة التي كان يعاني امرؤ القيس قسوتها، فابن المعتز يعيش بين "الظل والشجر"، وأما الآخر ففي "واد قفر كجوف العَيْر[24].

وفي تعبير ابن المعتز بالتنبه فجرا دليل على راحته بالنوم ليلا، بخلاف امرئ القيس الذي يرخي عليه الليل سدوله بأنواع الهموم، وحتى الصبح الذي يعقب الليل فليس بأمثل منه، أما ابن المعتز فالصبح بالنسبة له قرين الصبوح، وهو شراب الصباح.

ثم ينتقل ابن المعتز إلى معركة الوصف من خلال تصوير أربعة أشياء:

اللباس: ورغم ورود "الدرع" في النص السابق، و"المدارع" في النص اللاحق، وكلها ألبسة، إلا أن الذي يعنينا أن امرأ القيس وصف محبوبته بأنها "لم تنتطق عن تفضل" أي: أنها تكتفي بلبسة الفضلة وهي ثوب واحد خفيف، دون أن تَشُدَّ وسطها بنِطاق فهو مخدومة غير خادمة[25]، أما ابن المعتز فيبالغ في تصوير الستر المناسب للمقام الديني الذي يختص به الرهبان، فيصف المدارع بالسواد، والأوساط بأنها مُزَنَّرَةٌ، أي: مشدودة بنطاق!! على خلاف امرأة امرئ القيس التي لم تنتطق، وهذا كله إيغال منه في تأكيد العفة والقداسة التي يكون الإيقاع بصاحبها دليلا

[24] أي: واد خال من النبات والأنس كجوف الحمار، المرجع نفسه، ص62.

[25] نفسه، ص56.

على الإغراء الشديد الذي يتوفر عليه المُوقِعُ، لا كمن يتبجح بالإيقاع بالحبلى والمرضع فحسب!

الشَّعْر: وامرؤ القيس يشبه أثاثته أو كثرته بقنو النخلة وهو ما يقابل العنقود من العنب، ويصفه بأنه مستشزر أي: مرتفع إلى العلا[26]، أما ابن المعتز فيوجز كل ذلك في صورة واحدة مستعارة من البيئة المتحضرة وهي "الأكاليل" التي ترمز إلى تيجان الملوك، وإلى الزهور[27] في مقابل قنوان النخلة عند الجاهلي صاحب التشبيه البدوي في صورته/النخيل، وفي لفظه/الاستشزار!

الوجه: ويلجأ امرؤ القيس في وصف وضاءته التي تطرد ظلام الليل إلى استعارة "منارة الراهب المُتَبَتِّل"، أي: المنقطع عن النساء، أما ابن المعتز فيكتفي بملاحة الوجه، لأن صاحب الوجه أصلا "راهب متبتل"!! وما منارته تلك إلا رمز حسي لمنارته المعنوية، وهي الهداية عند الضلال[28]، فمحبوب امرئ القيس لا يعدو أن يكون مُشَبَّهًا بمحبوب ابن المعتز.

على أنه ينبغي الإشارة إلى أن الراهب كان يرمز في التراث الشعري للإعراض التام والتمنُّع الشديد عن المرأة، بحيث لو أراد شاعر أن يُصَوِّرَ فتنةَ جمال امرأةٍ ما فإنه يبالغ في تأكيد ذلك بأنها أوقعت براهب في شراكها، على حد قول النابغة في أبياته الشهيرة التي عُدَّتْ من اختراعاته:

لو أنها عَرَضَتْ لأشْمَطَ راهبٍ××عبد الإله صـرورةٍ متعبِّدِ

لَرَنـا لبهجتها وحُسْنِ حديثـــها××ولَخالَهُ رُشْدًا وإن لم يَرْشُدِ[29]

---

[26] نفسه، ص54، 55.

[27] الفيروزآبادي، القاموس المحيط، تحقيق يوسف البقاعي، دار الفكر، لبنان، بيروت، 2010، ص949.

[28] الزوزني، ص57.

[29] الصرورة: المتبتل المنقطع عن الزواج، ينظر: ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط5، 1981، ج1، ص263.

ويشترك النابغة مع امرئ القيس في التعبير بالرُّنُوّ! إلا أن الأول يربطه بالراهب فيما يربطه الثاني بالحليم: "إلى مثلها يرنو الحليم صبابة"، وإذا كان هذان السابقانِ يجعلان رُنُوُّ الراهب والحليم إلى المرأة تعبيرا عن غاية الحسن والجمال فيها، فإن ابن المعتز يتجاوز كلَّ ذلك ويَغْلُو في مبالغاته ليجعل الراهب يَرْنُو إليه هو ويُسْلِفُهُ "الميعاد بالنَّظَرِ[30]"، فلكأن ابن المعتز بلغ في جماله وجاذبيته ما لم تبلغه الغواني الحسان! وهذا كله راجع إلى الرقة والعذوبة التي مَسَّتْ أشعار المحدثين بسبب حياة اللهو والبذخ التي كانوا يعيشونها في العصر العباسي، وخاصة من شاعر قَضَّى حياته في قصر الخلافة!

العين: واستعار لها امرؤ القيس من بيئته البدوية عيون الظباء اللواتي ينظرن إلى أطفالهن بإشفاق[31]، فيما وصفها ابن المعتز بالاكتحال بالسحر، وهي صورة مَهَّدَ بها لما سيأتي، حيث إن المفترض أن العين المكتحلة بالسحر هي التي توقع بالناظرين في شراكها، لكن مع ابن المعتز يكون الأمر مغايرا، حينما يَحُلُّ عُقَدَ السِّحر بالهوى وألحاظه، تأكيد مرة أخرى للجاذبية التي يتوفر عليها هذا الفتى، حيث ما إن لاحظ محبوبه حتى تعطل سحر الراهب أمام هوى الشاعر، وإذا به ينقاد له طوعا، بل ويُوَظِّفُ نظره الساحر ذاك في ضرب موعد للفتى الشاعر.

فابن المعتز لا يحتاج كامرئ القيس إلى استعراض القوة والسطو للإيقاع، بل يكفيه جماله ونظراته ليوقع من شاء في هواه! بل ولا يلجأ إلى السعي إليه، فالمحبوب يضرب الموعد ويأتي بنفسه، "يستعجل الخطو من خوف ومن حذر"، وإذا كانت هذه صورة محبوب ابن المعتز في شغفه به، فإنها في الوقت نفسه صورة امرئ القيس في محاولة التسلل إلى محبوبته! فكم بين المعنيين؟

---

[30] والرُّنُوُّ كدُنُوٍّ: إدامة النظر بسكون الطَّرْف! الفيروزآبادي، القاموس، ص1161.

[31] الزوزني، ص54.

وفيما يفاجئ امرؤ القيس محبوبته وقد خلعت ثيابها إلا ثوبا واحدا خفيفا[32]، فإن محبوب ابن المعتز يأتي بنفسه "في قميص الليل مستترا"، وإذا كان الأول يخرج هو نفسه بها مَشْيًا، فإن محبوب الثاني "يستعجل الخطو" بنفسه إليه، ولإخفاء أثرهما عن الوشاة تَجُرُ محبوبة الجاهلي ذيل ثوبها "لتُعَفِّي به آثارَ أقدامنا"[33]، وعلى العكس من ذلك يتكفل الشاعر العباسي نفسه بمحو الأثر عن طريق "سحب أذياله عليه"، وقد يقول قائل: بأن الجاهلي فاق العباسي هنا لأنه الأخير بتكفله هو بمحو الأثر بنفسه يدل على أنه خادم للمحبوب كَلِفٌ به! بخلاف محبوبة الجاهلي فهي التي تمحو الأثر بنفسها! غير أن التأمل الدقيق يحيل على خلاف ذلك فابن المعتز كان يرمي إلى معنى خفي آخر وهو الإدلال على امرئ القيس بكونه من الأثرياء المترفين الذين يلبسون أبهى الثياب وأفخمها ويجرون أذيالهم كبرا وخيلاء، وهذا في الحقيقة تأكيد آخر لمعنى لم يَكُفَّ ابن المعتز عن الإشارة إليه وهو أنه أشد تَحَضُّرًا وتَنَعُّمًا من امرئ القيس، فهو أحقُّ منه بصفة الشابِّ المُتْرَف صاحب المغامرات الغزلية.

ووصف امرؤ القيس تلك اللحظة الليلية التي زار فيها محبوبته بقوله:

إذا ما الثُّرَيَّا في السماء تَعَرَّضَتْ××تَعَرُّضَ أثناء الوشاح المفَصَّلِ

وهي صورة مُشْكِلة للغاية بدليل ارتباك الشراح في تفسيرها إلى حَدِّ تغليط الكثيرين له كابن سلام الجمحي[34]، أما ابن المعتز فقد اقتنص صورة رائعة لتلك اللحظة الليلية تدل على إبداعه الذي اشتهر به في التصوير والتشبيه، فقال:

ولاح ضوء هلالٍ كاد يفضحنا××مثل القُلامة قَدْ قُدَّتْ من الظُّفُرِ!

وهي صورة لا زال الافتتان بغرابتها يحظى بإجماع النقاد والبلاغيين، فوصفه البعض تعليقا على هذه القصيدة بأنه إمام المُشَبِّهين، الذي وقع له في تشابيهه من

---

[32] نفسه، ص49.

[33] نفسه، ص50.

[34] نفسه، ص49.

المعاني المبتكرة ما فاق بها على من تَعَلَّقَ بالتشبيه[35]، فإذا كانت العادة مطردة بتشبيه قلامة الظفر بالهلال، فإن ابن المعتز قلب ذلك فشَبَّهَ الهلال بقلامة الظفر، فخرجت الصورة غاية في الرقة، ولا ريب أن هذا المسلك التصويري عنده يرجع إلى الغلو والإغراق والمبالغة التي عُرِفَ بها المحدثون، وعلى رأسهم هذا الشاعر العباسي، حيث يقول صاحب الطِّراز: "فالجاري في الاطراد، هو تشبيه القلامة من الظفر بالهلال في نحولها، وتقوسها، واعوجاجها، فعكس ابن المعتز ذلك، وشبه الهلال بالقلامة، مبالغةً ودخولا وإغراقا من جهته في التشبيه كما هو دأبة وهِجّيراه"[36]، فالنقاد القدامى كانوا على وعي بمذهبه في الغلو والمبالغة، وهو سلاحه الأقوى الذي لجأ إليه طيلة هذا الصراع مع امرئ القيس.

إننا في الحقيقة بإزاء صراعٍ بين مذهبين كبيرين في الشعر، مذهب الأقدمين القائم على الصدق، ومذهب المحدثين القائم على الكذب والمبالغة، وهو ما كان أيضا ماثلا في وعي النقاد بشكل جيد، على غرار ابن طباطبا الذي يُعَدُّ من أقدم النقاد/الشعراء الذين وقفوا على محنة الشاعر المحدث مع سابقيه، وجعلوا خلاصه في اللجوء إلى تقنيتين:

الأولى: هي الأخذ والسرقة، وقد سبقت الإشارة إلى ذلك.

الثانية: الإغراب والمبالغة، حيث يقول:" فإنَّ مَنْ كانَ قَبْلنا فِي الجاهِلِيَّة الجَهْلاءِ وَفِي صَدْر الإسلامِ من الشُّعَراء كَانُوا يؤسِّسُون أشعَارَهُمْ فِي المَعَاني الَّتِي رَكَّبُوها عَلَى القَصْد للصِّدْق فِيهَا مَدِيحاً وهِجَاءً، وافتخَاراً ووَصفْاً، وتَرْغيباً وتَرْهيباً إلاّ مَا قد احْتُمِل الكَذبُ فِيهِ فِي حُكْم الشِّعْر من الإغراقِ فِي الوَصْف، والإفراط فِي التَّشْبيه، وَكَانَ مجرَى مَا يُورِدونه مِنْهُ مجْرى القَصص الحَقّ، والمخاطبات بالصِّدْق...

---

[35] الدواداري، كنز الدرر وجامع الغرر، تحقيق صلاح الدين المنجد، مطبعة عيسى البابي الحلبي، 1961، ج6، ص328.

[36] يحيى بن حمزة العلوي، الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 1423، ج1، ص159.

والشُّعَراءُ فِي عَصْرِنا إنَّما يُثَابونَ على مَا يُسْتَحْسَنُ من لَطِيفِ مَا يُورِدُونَهُ من أشْعَارهم، وبديع مَا يُغْربونَهُ من معانيهم، وبَليغِ مَا يَنْظِمونَهُ من ألفاظهم، ومُضْحِكِ مَا يوردونَهُ من نوادرهم، وأنيقِ مَا يَنْسِجُونَهُ من وَشْي قَوْلهم دون حَقَائِق مَا يَشْتمِلُ عَلَيْهِ من المَدْحِ والهَجاءِ وسَائرِ الفُنُون الَّتِي يُصَرِّفون القَوْلَ فِيهَا"[37].

ولا ريب أن ابن المعتز كان أيضا واعيا بهاتين التقنيتين، حيث نجده يُخَرِّجُ خطابه الشعريّ وَفْقَ آلياتهما بشكل واضح جدا، يتجلى أكثر فأكثر في هذه القصيدة، التي يختتمها ابن المعتز ببيت آخر لا يقل شهرة عن سابقه، وهو قوله:

وكان ما كان مما لست أذكره××فظُنَّ خيرا ولا تسألْ عن الخَبَرِ

وهو بيت يوجز فيه ابن المعتز ما أسهب فيه امرؤ القيس من وصف للمرأة ومغامرته الليلية معها، فكنَّى ابن المعتز ولم يُصَرِّحْ، ليفتح للخيال أبوابه، ويرسم للتأويل طرقه، ومن بلاغة هذا البيت أنه جرى مجرى المثل السائر، في كل ما يطوى ولا يروى، لقصور العبارة عن تأدية الحقيقة، وقد كانت البلاغة العربية أشد احتفاءً بالإشارة والكناية على حساب التصريح، وبالإيجاز على حساب الإطناب، وكما تقرر فيها أن المعنى الغامض المستور أعلق بالقلوب من المعنى السافر المكشوف، حيث يرى الجرجاني مثلا أن المعنى إذا أتاك ممثَّلاً، فهو في الأكثر ينجلي لك بعد أن يُحْوِجك إلى طلبه بالفكرة وتحريك الخاطرِ له والهِمَّة في طلبه، وما كان منه ألطف، كان امتناعه عليك أكثر، وإباؤه أظهر، واحتجابُه أشدّ، ومن المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه، كان نَيله أحلَى، وبالمزِيَّة أولى، فكان موقعه من النفس أجلّ وألطف، وكانت به أضَنَّ وأَشْغَف[38]، كما يرى أن هذا الضرب من المعاني، كالجوهر في الصَدَف لا يبرز لكَ إلاّ أن تشُقَّه عنه، وكالعزيز المُحْتجب لا يُريك وجهه حتى

---

[37] ابن طباطبا، عيار الشعر، ص13.

[38] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق محمود شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ص139.

تستأذِن عليه، ثم ما كلُ فكر يهتدي إلى وجهِ الكَشْفِ عمَّا اشتمل عليه، ولا كُلّ خاطر يؤذَن له في الوصول إليه، فما كل أحد يفلح في شقّ الصَدَفة، ويكون في ذلك من أهل المعرفة، كما ليس كلٌ من دنا من أبواب الملوك، فُتحت له[39].

وإلى هنا تنتهي المحاورة الشعرية بين ابن المعتز وامرئ القيس، حيث نرى أن الشاعر المتأخر لجأ إلى جملة من الحيل لتجاوز احتمالات تأثير المتقدم فيه، وكانت تلك الحيل عبارة عن بعض الآليات البلاغية التي تشترك مع آليات بلوم من وجه وتفترق عنها من وجه آخر، فقد كان مدار اعتماد ابن المعتز على أربع تقنيات هي:

المبالغة: أو الغلو في المعاني و الإغراق في التصوير، وهو مذهب الشعراء المحدثين الذي سلكه معظمهم للتخلص من المحنة التي كانوا فيها، وقد كانت سلاح ابن المعتز المركزي في مواجهة نص امرئ القيس.

الإيجاز: فقد كان ابن المعتز يميل دائما إلى مقابلة الإطناب بالإيجاز، ومواجهة الإسهاب بالاكتناز، اعتمادا منه على أن الإيجاز أبلغ.

الكناية: ففي الوقت الذي كان يُصَرِّحُ فيه امرؤ القيس ويكشف عن معناه، كان ابن المعتز يُكَنِّي عنه ويحجبه.

التعريض: فلطالما عَرَّضَ ابن المعتز بامرىء القيس، وأَدَلَّ عليه، خاصة في قضية البداوة والحضارة، وفي تعريضه نوع من سخرية اللاحق من سابقه.

خاتمة:

يمكن القول: إن للشاعر العربي المحدث تجربته الفريدة مع التقاليد الشعرية الموروثة، فقد كان يستشعر محنته أمام سبق الأولين إلى المعاني واستنفادهم لها، لذا لجأ إلى التغلب على هذه المحنة بجملة من الحيل البلاغية، التي حَجَّم من خلالها احتمالاتِ تأثير السابقين فيه، وكانت تلك الحيل في المآل عبارة عن

[39] نفسه، ص141.

الخطوط العريضة لمذهب المحدثين القائم على المبالغة والغلو والإغراق، في المعاني والصور، تماما كما أن للشاعر الغربي تجربته ومحنته.

وفي وقت وقف النقاد غربا وعربا على تلك الظاهرة مُحَلِّلِينَ ومُشَرِّحِينَ، وقفنا نحن على عينة تمتاز بفرادة شديدة في سياقاتها وأنساقها، فأجرينا من خلالها تحليلا مقارنا بين المعنى والمعنى، والصورة والصورة، في محاورة شعرية رائقة كان بطلها ابن المعتز في مقابل امرئ القيس.

على أن غرضنا لم يكن قط أن نصل إلى إصدار حكم قيمة نهائي بتحديد المنتصر منهما في المعركة، بل كان غرضنا أساسا أن نقف على صنيع الشاعر اللاحق في مواجهة الشاعر اللاحق، وقد حصل ذلك بتوفيق الله تعالى.

قائمة المراجع:

1) إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، لبنان، بيروت، ط4، 1984.
2) أحمد الأمين الشنقيطي، المعلقات العشر وأخبار شعرائها، دار النصر للطباعة والنشر.
3) بيير زيما، التفكيكية دراسة نقدية، تعريب أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، بيروت، ط1، 1996.
4) الدواداري، كنز الدرر وجامع الغرر، تحقيق صلاح الدين المنجد، مطبعة عيسى البابي الحلبي، 1961.
5) ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط5، 1981.
6) رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، دار قباء، القاهرة، 1998.
7) الزوزني، شرح المعلقات السبع، دار إحياء التراث العربي، ط1، 2002.
8) سعد البازعي، المكون اليهودي في الحضارة الغربية، المركز الثقافي العربي، المغرب، الدار البيضاء، ط1، 2007.
9) شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي: العصر الجاهلي، دار المعارف، مصر.
10) شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي: العصر العباسي الثاني، دار المعارف، مصر، ط2.
11) ابن طباطبا، عيار الشعر، تحقيق عبد العزيز المانع، مكتبة الخانجي، القاهرة.
12) عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، 1998.
13) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق محمود شاكر، مطبعة المدني، القاهرة.

14) الفيروزآبادي، القاموس المحيط، تحقيق يوسف البقاعي، دار الفكر، 2010.
15) ليونارد جاكسون، بؤس البنيوية الأدب والنظرية البنيوية، ترجمة ثائر ديب، دار الفرقد، سوريا، دمشق، ط2، 2008.
16) المسيري، موسوعة اليهود واليهودية والصهيونية، دار الشروق، مصر، ط1، 1999.
17) ابن المعتز، الديوان، دار صادر، بيروت.
18) ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، المغرب، الدار البيضاء، ط3، 2002.
19) يحيى بن حمزة العلوي، الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 1423.