Dirasat: Human and Social Sciences, Volume 52, No. 6, Supplement 1, 2025, 7888

Deanship of Scientific Research

The Anxiety of Influence between the Two Poems of Abu Dhu'ayb al-Hazli and Saada Al-Juhaniya

Mohamed Mostufe Ali Hassanein*

College of Arts and Social Sciences, Sultan Qaboos University, Oman.

Received: 5/6/2024
Revised: 18/7/2024
Accepted: 6/8/2024
Published online: 1/7/2025

* *Corresponding author:*
dr.mmahg@gmail.com

Citation: Ali Hassanein, M. M. (2025). The Anxiety of Influence between the Two Poems of Abu Dhu'ayb al-Hazli and Saada Al-Juhaniya. *Dirasat: Human and Social Sciences*, *52*(6), 7888. https://doi.org/10.35516/hum.v52i6.7888

© 2025 DSR Publishers/ The University of Jordan.

This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY-NC) license https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/

Abstract

Objectives: This study aims to (1) reexamine Abu Dhu'ayb al-Hazli's "Ayniyyah," a landmark in Arabic poetics, and (2) analyze its intertextual relationships, particularly with Saada's "Ayniyyah." The analysis explores the alignment, contrasts, and transformations between these works and other influential poems.

Methods: Using an analytical approach grounded in Harold Bloom's *Anxiety of Influence* and misreading theories, the study examines the complex literary connections between Abu Dhu'ayb's work, Saada's, and other antecedent texts. Bloom's framework enables a nuanced exploration of how poetic traditions evolve and how literary uniqueness emerges through these influences.

Results: The *Anxiety of Influence* reveals two core elements: an adaptation of the poetic voice and a shift from feminine lament to masculine resilience, reflecting a reinterpretation of Saada's poem as incomplete. Abu Dhu'ayb's poem thus serves as a "completion," integrating earlier styles and conventions to solidify the unique qualities of the al-Hazli elegy.

Conclusion: The *Anxiety of Influence* is pivotal in Arabic poetry, especially among Mukhadram poets. Early Islamic-era poetry often navigates between new expressions and pre-Islamic traditions, echoing the voices of past poets and marking a crucial literary evolution.

Keywords: Anxiety of Influence; Abu Dhu'ayb al-Hazli; Saada al-Juhaniyyah; Deconstructive Reading; al-Hazli Poetry.

قلق التأثر بين عينيتي أبي ذؤيب الهُذَلِيْ وسعدى الجهنية

محمد مصطفى علي حسانين*

قسم اللُّغة العربية، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة السلطان قابوس، مسقط، سلطنة عمان.

ملخّص

الأهداف: تروم هذه الدراسة أمرين؛ أولهما إعادة قراءة "عينية" أبي ذؤيب الهُذَلِيْ، وهي قصيدة لها مكانة مهمة في تاريخ الشعرية العربية، وفي الوقت نفسه تحليل العلاقات التناصية المتفاعلة بين عينية أبي ذؤيب وعينية سُعدى، لكشف حدود التماهي والتضاد والتحويل بين القصيدتين، وبين عينية أبي ذؤيب وقصائد أخر، شكلت تصوراتها بمعنى أو بآخر.

المنهجية: المنهج المُستخدم هو المنهج التحليلي القائم على استراتيجيات التفكيك، المتخذ من نظرية هارولد بلوم حول قلق التأثر والقراءة الضالة أساسًا في إضاءة العلاقات الناشئة بين النصين، وبين نص أبي ذؤيب ونصوص أخر. إذ تمنحنا نظريته أفقًا رحبًا للتعاطي مع التقاليد الشعرية في حركيتها، والعلاقات بين الأبناء والأسلاف، بحثًا عن فكرة الفرادة الأدبية.

النتائج: يظهر قلق التأثر في اتجاهين: الاستيلاء على الصوت الشعري لقصيدة سعدى، وقلب النغمة الأنثوية عبر تذكير القصيدة، وتحويل الندب الأنثوي إلى الجلد الذكوري، والمرحلة الأخيرة حالة متنامية دالة على تفكير في قصيدة سعدى كأنها غير كاملة؛ حيث تبدو الأجزاء الأخيرة من قصيدة أبي ذؤيب قائمة بعملية الإكمال. فيفتح القصيدة على التناص مع تقنيات الشعراء السابقين وأساليبم ونصوصهم وامتصاص الأعراف والتقاليد الشعرية وتكثيفها بغية الوصول إلى فرادة مرثية الهُذَلِيْ وقدرتها على البقاء بوصفها نصًّا فريدًا في نوعه.

الخلاصة: إن فكرة قلق التأثر من الظواهر الشعرية الجديرة بالبحث في النصوص الشِّعرية العربية القديمة؛ لا سيَّما قصائد الشعراء المخضرمين، فقد تميزت القصيدة الانتقالية في صدر الإسلام بالتداخل بين العصرين، وكان الشاعر في تلك الفترة مؤرقًا بفكرتين متعارضتين هما: سن قوانين جديدة للقصيدة، وتقليد التراث الجاهلي، فأتت القصائد صدى في مرات كثيرة لأصوات الآباء الشعريين.

الكلمات الدالة: قلق التأثر، أبو ذؤيب الهُذَلِيْ، سعدى الجهنية، القراءة التفكيكية، شعر الهذليين. .

المقدمة

اعتنى الدارسون بعينية أبي ذؤيب الهذلي اعتناء كبيرًا، وصنفوها دومًا بوصفها واحدة من عيون المراثي الشعرية القديمة، إن لم تكن قد تبوأت مكانة عليا في مختارات الشعر القديم، وشاهدًا على الحقبة المتداخلة زمنيًّا وشعريًّا بين الجاهلية والإسلام؛ أعني شعر المخضرمين. ومن جهة أخرى، تمثل القصيدة وجهًا من وجوه الأسلوب الشعري لدى الهُذَليّين، بعدما انخرطوا تحت لواء الإسلام وأصبحوا مجاهدين في سبيله.

لقد استوقفنا منذ زمن هذا الحوار الخفي بين العينيتين –وغيرهما من النصوص-، والتصادي الظاهر في النسج، وتحويل خفي في التصور، ومحاولات إكمال لنموذج يستجيب للتقاليد الشعرية، ويسطر تجربة فريدة للمرثية في عينية أبي ذؤيب. فإذا تصفحنا ما كُتب عن القصيدتين، سنلاحظ أن هذا الحوار، وتلك العلاقة بين العينيتين، لم تثر نقاشًا نقديًّا قديمًا وحديثًا، بل لم تكن سؤالًا مطروحًا في التلقي الخالص لكل قصيدة بذاتها، وفي سياقها ومكوناتها. وإن بدت في جلاء مفارقة التباين الحادّ في القراءات للقصيدتين، الذي يظهر في وفرة الدراسات حول قصيدة أبي ذؤيب، التي لا تقارن في تعدد اتجاهاتها فضلًا عن كثرتها بما كتب عن قصيدة سعدى التي تعاني شحًا واضحًا لا تخطئه عين! ومن جهة أخرى، يوجد غياب أيضًا لسؤال الصلة بين القصيدين على المستوى التاريخي، أو تعميق الخط الفيلولوجي philologyالخاص بتوثيق النصوص تاريخيًّا.

ومهما يكن من أمر، توجد صلة تجلها إشارات عابرة في توثيق القصيدتين، بخاصة في تعليقات المحققين على قصيدة أبي ذؤيب في المفضليات، وقصيدة سعدى في الأصمعيات. ويمكن فهم تلك الإشارات في ضوء تأويل متماسك، لنرى علاقات اتصال يمكن التنبه لها على الصعيدين؛ القبلي والمكاني؛ فسعدى بنت الشمردل الجهنية – على نحو ما تذكر المصادر الشحيحة في معلوماتها - إنما ترثي أخاها "أسعد"، ولم يكن هذا الأخ جهنيًّا مثلها بل هذليًا ينتمي لقبيلة أبي ذؤيب، فقد كان أخوها لأمها، واسمه "أسعد بن مجدعة الهُذَليْ "(الأصمعي،2021، 101). وهذا الانتماء القبلي يعطينا انطباعًا، بوجود صلة بين القصيدتين، ليس فقط على صعيد الانتماء القبلي بل ما يلزم عن ذلك، من مثل شيوع قصيدة سعدى وسبقها من جهة، وإنتشارها بل إنشادها في قبيلة هذيل، وخاصة كونها ترثي فتى من هذيل ورجلًا من رجالها قتل دفاعًا عن قبيلته. يمنح هذا التأويل وجهًا من القوة، حين نعلم بالقرب المكاني بين قبيلتي جهينة وهذيل، فقد كانت جهينة تقع شمال هذيل وأعلاها، ولا يفصل بينهما مسافة كبيرة، على خط البحر الأحمر.

والغريب أن تلك المؤشرات لم تأخذ حظها من عناية القدماء، وغاية ما نراه في تعليق المحققين، إنما الإلمام ببعض وجوه التشابه اللفظي مع عينية سعدى. توجد إشارة إلى تشابه صدر البيت الأول في القصيدتين، وتشابه آخر، بين عجز البيت الرابع عند سعدى وعجز البيت الخامس والبيت الستين عنده،.وكذلك فإن البيت العاشر عندها يشبه البيت الخامس عشر عنده(الأصمعي،2021، 101).

وهذه الإشارات لم تأخذ طريقها في درس القصيدتين في ضوء التعالق المفترض الذي تشي به تلك اللمحات المقتضبة؛ فلم نعثر سوى على دراسة واحدة تدرس القصيدتين معًا، ولكنها لم تكن من أولوياتها الوقوف على تلك العلاقات التناصية، بل كان سبيلها المقارنة بينهما فيما يتصل بتيمة الموت دون تفعيل التناص في المقاربة، وكانت الإشارة إليه مختزلة في إحدى نتائجها، على سبيل الترجيح لا على سبيل الفحص، فخلص الباحثان إلى قولهما: "نرجح أن عينية سعدى هي الأسبق وأن أبا ذؤيب قد انتفع من عينيتها مضمونًا ولغة؛ لذا نلحظ التناص عند أبي ذؤيب في الكثير من المعاني". (تيم ومنصور، 2022، 9). وتلك مسلمة كان من الممكن أن تكون لب المقارنة بين القصيدتين! ومن ثَمَّ كان عنوان بحثي هذا" قلق التأثر في عينية أبي ذؤيب، من عينية سعدى إلى التقاليد الشعرية" مقسَّمًا إلى مُقدِّمةٍ ومبحثين، هما:

المبحث الأوَّل: نظرية قلق التأثر، القراءة التنقيحية أو الضالة للقصيدة.

المبحث الثاني: قلق التأثر في عينية أبي ذؤيب.

الخاتمة: وفيها نتائج البحث.

تكمن مسوغات البحث في الآتي:

1. لئن تراءى الحدس بوجود حوار بين العينيتن في الشذرات السابقة، فإن مشكلة العلاقة بينهما لم تعد في ظننا تتعلق بحدس، بل بسياق تحليلي وتأويلي للعينتين، يسأل عن الكيفية التي تنسخ فيها قصيدة الهُذَليْ قصيدة سعدى، أو توهمنا بأنها تنسخها، أو تعارضها؟ وبأي آليات تفعل ذلك؟
2. إن قراءة قلق التأثر وتحليله في نصوص الشعر القديم يقدم مدخلًا جديدًا لظاهرة الصيغ الشعرية المتكررة، بعيدًا عن اختزالها في الشفاهية واختلاط الرواية بل إنه رؤية للقضية من خلال فكرة الصراع الجمالي بين الشعراء، ومحاولاتهم التغلب على الآباء الشعريين، في ظل مفهوم الفحولة والسبق.

أهداف البحث:

1. قراءة الشعر العربي القديم قراءة جديدة في ظل المقاربات المستجدة، بما يضفي حيوية وتجددًا على التراث الأدبي.
2. تحرير النص الشعري العربي القديم من فكرة اختزاله في قراءاته النمطية وقراءة أحادية.
3. إظهار ما في النص الشعري القديم من حيوية وحركية في طرح أسئلة جديدة عليه؛ جمالية ونظرية ونقدية وأدبية.

المبحث الأوَّل: نظرية قلق التأثر، القراءة التنقيحية أو الضالة للقصيدة.

تبدو نجاعة نظرية قلق التأثر في كونها تعد "مدخلاً جديداً، أكثر حصانةً نحو التناص مِن خلال المنافسة الأدبية؛ وليس من خلال توارد الخواطر. وَوَفْقاً لبلوم، "لا يُمثلُ التأثيرُ الأدبيُّ تَفاعُلاً حَميداً للحاضر مع الماضي، بل يمثلُ النضالَ الأوديبي للشعراء المتأخرين كي يغزوا أسلافَهم أو يغتصبوهم. فالقادمونَ بَعدُ يَسعَونَ، عبر فِعل إساءةِ القراءة، وهي إساءةُ قراءةٍ دفاعيةٍ تُخَفِّفُ مِن غُلَواء سابقيهم، إلى توفير مساحة لإبداعاتهم الخاصة" (مكاريك:، 2006م، 3/ 11). ومعنى هذا تنزل مفهوم التناص والعلاقات الحوارية بين النصوص في سياق القراءة الإنتاجية والعلاقات التبادلية بين النصوص، أي إن "التأثر يصف العلاقات بين النصوص، وبالتالي فهو ظاهرة تناص فضلًا عن أنه بوصفه آلية دفاع نفسية داخلية – تجربة الشاعر للقلق- ووصفه شبكة من العلاقات التاريخية الخارجية القائمة بين النصوص يعد نتيجة للقراءة الضالة أو الضلال الشعري وليس سببًا فيه (بلوم، 2021، ص 13).

ومن جهة أخرى، يمثل النقد العملي والممارسة التفكيكية مركزًا أساسًا للنظرية، ولكن في ظل طابع محافظ، بعيدًا عن التفكيك العدمي، بل يرغب بلوم ونظريته "في استعادة المعنى، وينكر النصية المتطرفة.. وتتعمد(النظرية) بيأس وضع الحدود على انتشار المعنى"(ليتش، 2000، ص 298). ومحور الممارسة النقدية يتمثل في الظاهرة الشعرية، في ارتكازها على فاعلية التناص. وفضلًا عن ذلك، فإن التأثر يعمق من فهم نزعة القراءة/ الاستماع المستمر لصدى السلف في صوت الخلف، على سبيل التنازع أو القلق من السبق، ومحاولة الابتكار وإعادة فهم التقليد الأدبي، وما يطرأ عليه من تحولات وإبدالات، جراء عمليات التنافس والصراع الأدبي للشعراء مع آبائهم الشعريين، هذا التنافس الشعري يتخذ شكل حوار خفي أو ظاهر للأبناء مع نصوص الأسلاف؛ لإبداع رؤية ذاتية وقراءة خاصة لقصيدة السلف. يقول بلوم موضحًا ذلك: "إن قلق التأثر ليس قلقاً تجاه الأب، أدبيًا كان أم حقيقيًا، لكنه القلق الذي يتشكل في القصيدة (بلوم، 2021، ص 23). إن القلق المراد عند بلوم يدور في أفق فرويد وتفسيره للدفاعات النفسية، في ضوء فكرته عن رومانس العائلة أو العلاقة الأوديبية، بين أجيال الشعراء في تمثلهم للتقاليد، فكاتب التقليد القوي أو الشعراء الأقوياء هم من يمارسون إبداعيًّا تأويلًا ضالًا أو صورة من صور الانحراف الإبداعي عن مسار قصيدة سابقة، ولهذا يراها بلوم عملية مليئة بالصراع لا المهادنة؛ إذ ليس التقليد في نظره "عملية تسليم أو انتقال وديعة فحسب، بل هو أيضاً صراع بين عبقرية ماضية وطموح راهن، تكون فيه الجائزة البقاء الأدبي أو الانضمام إلى التقليد" (بلوم، 2021، ص 23). وليس مقصد هذا الصراع الأوديبي في السياق الشعري إلا الغلبة والفوز؛ فالقلق هو "النص المنجز"، بعد أن خلد الشاعر قصيدته في صراعه مع سلفه، إذ القلق معبر عنه بوصفه "الطريقة التي يتحارب فيها الشعراء فيما بينهم في صراعهم للفوز بالخلود"(بلوم، 2000، ص 9)، أي أن تدخل القصيدة ضمن التقاليد الأدبية، وتنال حظها من التقدير الجمالي.

مسعى التأثر في بعديه: النفسي، والحواري، يخرجه من دائرة التبعية والاستلاب، لكونه قلقا إبداعيًّا، مسعاه النهائي الاستقلال، لا التكرار؛ فالتكرار وإعادة إنتاج السابقين يعده بلوم نوعًا من الخسارة والتخلي عن الشخصية الفردية، التي يتجنبها الشعراء الأقوياء، فلا مناص من وجود الروح الخاصة ليكون التأثر في حركية، شريطة أن نفهم الحوارية أو التناص مع الأسلاف بعيدًا عن حصره في دراسة المصادر، بل تفاعل الإشارات في تكوين القصيدة؛ ولذا ينبغي "التمييز بصورة حاسمة بين "التأثر الشعري" والعملية التقليدية لدراسة المصادر""(بلوم، 2000، ص133). يمحق هذا التمييز التهوين من التأثر، والتقليل من إبداعيته، بل يجعل منه عرفًا في استمرارية التقاليد أو مناوأتها. بعبارة أخرى، إن الشعراء المصابين بقلق التأثر على قدم المساواة مع أسلافهم، يقول بلوم: "التأثر الشعري لا يعني جعل المتأثر أقل أصالة، بل يسهم أحياناً بجعله أكثر تميزًا، وإن لم يكن بالضرورة أرفع مستوى""(بلوم، 2019، ص 20).

ويمكن القول بأن نظرية قلق التأثر تقوم في أساسها على توسعة تلك الظاهرة، من خلال وضع الصراع والتنافس في إطار نفسي إبداعي، وتصوغ هذه الجدلية فكرة "التنقيحية" التي تعد مركز الفعل في النظرية، ويمكن تصورها صورة من صور القراءة المنتجة لعمل الآباء أو الأسلاف الشعريين، بغية إعادة التقييم أو التقدير لأعمالهم، بهدف أن يقيم الابن أو يقدر بصورة مختلفة، في ظل صراعه مع الأب الشعري. ويطلق على هذه العملية خريطة القراءة الضالة، أو القراءة الفردية أو الذاتية التي تنحرف عن مسار قصيدة الآباء وتغمرها في مسار مغاير من وجهة نظر الابن. هنا يكون التأويل لأعمالهم ومنازعة أفكارهم وصورهم، والانحراف عنها بمنزلة إساءة قراءة بالمعنى الإيجابي أو قراءة ضالة؛ لأنها قراءة منتجة صيغًا شعرية جديدة مؤدية لحركية الشعر، ودالة على كيفية عمل الظاهرة الشعرية داخل التاريخ الأدبي.

وتتكون التنقيحية أو القراءة الضالة من قواسم مشتركة تتجلى من خلال فحص الرموز والصور والآليات السيكولوجية التي تعبر عن العلاقات من نصوص السلف. ولا يقف بلوم في صوغ نظريته عند هذا الحد، بل يستخدم نموذجًا مركبًا تتمازج فيه مصادر بلاغية، ونفسية من فرويد، ولاهوتية. ويمكن البدء بالقواسم الستة، وهي:

- **الانحراف الشعري**: الشاعر ينحرف بعيدًا عن سلفه عبر قراءة قصيدته بهدف إحداث "ميلان" في العلاقة معها،
- **تكامل وتضاد**: الشاعر "يكمل" سلفه بشكل تضادي، حيث يقرأ القصيدة الأم بهدف استكمال شروطها، ولكن ضمن سياق آخر،
- **تكراروقطيعة**: يتواضع الشاعر اللاحق إزاء نفسه، وكأنه يتنازل عن ماهيته بوصفه شاعرًا، في حركة مد وجزر مع السلف،
- **السمو المضاد**: يفتح الشاعر نفسه على مصراعيها أمام ما يعده قوة في القصيدة- السلف، ولكنها قوة لا تنتمي للسلف بإطلاق،

- **تطهرونرجسية:** يقوم الشاعر بالتخلي عن جزء من موهبته الإنسانية والتخيلية، لكي ينأى عن الآخرين، من خلال موضعة قصيدته بمواجهة القصيدة- الأم،
- **عودة الموتى:** يفتح الشاعر قصيدته على مصراعيها أمام قصيدة السلف، والنتيجة المدهشة هي أن إنجاز القصيدة الجديدة يوهمنا – ليس بأن السلف قام بكتابتها – بل كأن الشاعر قام بكتابة الخواص النموذجية لقصيدة السلف(بلوم، 2019، ص29:31).

وهذه المصطلحات ترتبط بتوزيع ثلاثي يقترحه بلوم للدفاعات النفسية عند فرويد، وهي: الهدم، والعزل، والنكوص، والاستبطان، والاستشراف، والانغلاق على الذات والعودة عكسيًا"(بلوم، 2000، ص 106) كما يربطها من جهة أخرى، بمفاهيم صوفية تقوم فيها التنقيحية أو عملية التصحيح على ديالكتيك مكون من ثلاثة مصطلحات هي: التحديد limitation، وتعني إعادة النظر، والاستبدال substitutionأي إعادة التقدير، والتمثيل representation أي إعادة التهديف. وفضًلا عن ذلك يستخدم مفاهيم متصلة بالمجاز والاستعارة والكناية والسخرية والقياس والتمثيل، وغيرها المستمدة من مجال البلاغة(بلوم، 2000، ص 109). وكأنه يقوم بتقميش المفاهيم التنقيحية عبر جهاز قرائي مرن، لقراءة العلاقات مع قصيدة السلف، ففي ظل هذا النموذج يرى بلوم أن القواسم التنقيحية تقوم على "أزواج جدلية أو متناظرة، انحراف/ تكامل، تكرار/ محو، تطهر/ عودة الموتى، حيث إن كل زوج من هذه الأزواج يتبع النسق اللورياني المتمثل بالتحديد/ الاستبدال/ التمثيل، وأرى أن كل ثلاثة أزواج يمكن أن تعمل في القصائد الطموحة والشاملة حقًا، بصرف النظر عن طولها أو قصرها"(بلوم، 2000، ص110).

في ظل هذا الجهاز يحاول المرء بواسطة قراءة القواسم التي هي عملية فحص فرداني في أغلبها، استحضار التاريخ الأدبي، "لدراسة القراءة الضالة. ولكن حالما يحاول المرء تقديم نقد أعمق ويسأل عن التأويل الذي تقدمه قصيدة بعينها، فإنه يصبح متورطًا بنص أو نصوص سالفة وبالقصيدة اللاحقة نفسها أيضا"(بلوم، 2000، ص133).

المبحث الثاني: قلق التأثر في قصيدة أبي ذؤيب، من عينية سعدى إلى التقاليد الشعرية

تظهر قناعة لدى بلوم تتسرب لقارئه بأنه من الصعب تصور أن الشاعر "يمثل أنا مستقلة"؛ فمهما كانت القوة التي يمتلكها الشاعر عبر سيرته وشعره، فإنه – وفق نظرية قلق التأثر- واقع في أسر قصيدة أخرى، ومتورط في علاقة جدلية مع شاعر أو شعراء آخرين، عبر القطيعة، أو التكرار، أو خطأ التفسير، و"الدافع الحاسم لهذه الأنشطة، وفقًا لبلوم هو الاعتراف بأن المرء قد اسُتبق في كلمات شخص آخر، وبمشاعر شخص آخر، وبتجربة شخص ما للعالم أو حتى بتجربة الشخص نفسه"(آلان، 2011، ص 189).

- **انحراف وتكامل: الذات الشعرية الهجينة**

باستطاعتنا البدء من التجربة لتحليل علاقات التأثر، إذ قد تبدو مفتاحًا لتجلي التداخلات والاختراقات بين صوتي الهُذَلِيْ وسعدى وانفصالهما في آن؛ فالتجربة المشتركة حول الموت وطقوسية الرثاء تجمع بين القصيدتين، على صعيد النوع الشعري، أو غرض القصيدة – الذي يحمل قيمة مضمونية وصيغة معينة في القول فضلاً عن تأسيس سياق تداولي في الإنتاج والتلقي- فتجربة الموت والرثاء بقدر ما هي مشتركة، فإنها تجربة تضادية أو طباقية في داخلها؛ أي إنها تتصل وتنفصل في اللحظة نفسها في معاينة فكرة الموت تأملاً و(الرثاء) بوصفه واقعًا؛ وتتبدى هذه العلاقة الطباقية في جدلية التكرار والقطيعة مع القصيدة الأم، فتمتد من التجربة إلى الإيقاع الشعري الناظم، فضلاً عن النسيج النصي في شذرات وكسر موزعة على طول النص تكفل لنا المصادقة على العلاقات التناصية بينهما.

إذا تغاضينا عن سياق الأخبار الشارحة لمناسبة القصيدتين، معتقدين أن الأخذ به قد يقدم مغالطة مبدئية في التأويل؛ كونها دليلًا غير نصي، فلن يغير هذا من حقيقة التجربة التي ترويها القصيدتان؛ فنص سعدى يصرح بأنه مرثية في أخيها أسعد، ومرثية أبي ذؤيب في أبناء له!، وهنا تضعنا هذه التجربة في مواجهة بين وحدة الهدف، ولكنَّ هناك اختلافًا ظاهرًا؛ فمرثية سعدى في أخ قتيل في أثناء صراع مع قبيلة أخرى، في حين يشّفُ نص أبي ذؤيب عن موت أبنائه في غير قتال ولا كر ولا فر.

فعلى الرغم من إيماننا بأنه لا مفاضلة في الموت فإنه - بمعنى من المعاني- تتشكل تجربة قصيدة الهُذَلِيْ في ظل سياق فيه قدر من المغايرة، ليس مغايرة العلاقة العائلية بين الشاعرين ومن يبكونهم،بل أيضًا لكوننا في قصيدة الهُذَلِيْ أمام وفرة من الأبناء الرجال -ربما كانوا أسرته بأتمها- اغتالهم الموت تواليًا أمام ناظريه دون حول أو صول، ولا قتال ولا قتلة ولا ثأر، فالخصومة مع الموت نفسه عند الهُذَلِيْ.

تكفل هذه المقارنة البسيطة التقدم في الوعي بالعلاقات المؤثرة في إيقاع النص ونسيجه الصوتي، فالقصيدة الأم لها سطوة ملحوظة، يحاول أبو ذؤيب مغالبتها، ومغالبة صوتها الذي يلح عليه منذ اختيار الإطار الإيقاعي. فإذا سلمنا بأن الإيقاع توتر بين التجربة الجسدية والنفسية يظهر في لغة القصيدة وبنيتها، فإنه يمكننا أيضًا العثور على معارضة للإطار الإيقاعي عبر بحر الكامل، بتفعيلاته (متفاعلن)، ويلاحظ أن " مراثي الكامل تفارق مذهب النوح وتسلك مسلك المرارة وإظهار الجزع"(المجذوب، 1970، 1/ 365). ثم مع القافية نفسها (العينية). وهنا يتحقق شرط الأداء الموسيقي الموحد في القصيدتين. ينضاف لفعل الاستجابة الشعرية لقصيدة سعدى هذا الوقوف أمام حدث الموت، لتقديم مرثية موازية تتقاطع معها، بل كأنها تنسخها

وتعارضها كما أنها تلغيها وتبذها في آن.

يفصح النسيج النصي عن أثر القصيدة الأم في القصيدة الوليدة، إذ تظهر علامات على تعامد بينهما، ويرتكز هذا التلاقي بجلاء في الأبيات الأوّل، أو الافتتاحية التي توضح تسرب كلمات قصيدة وصورها سعدى إلى قصيدة الهُذَليْ، يمكننا البرهنة على هذا الوضع من خلال المقارنة بين النسيج اللفظي في المقطعين الآتيين:

قالت سعدى:

1	**أَمِـنَ الـحَـوادِثِ وَالمَـنـونِ أُرَوَّعُ**	وَأَبـيـتُ لَـيـلـي كُـلَّـهُ لا أَهـجَـعُ
2	وَأَبـيـتُ مُـخـلِـيَـةً أُبَـكّي أَسـعَـداً	وَلِمِـثـلِـهِ تَـبـكـي الـعُـيـونُ وَتَـهـمَـعُ
3	**وَتَـبَـيَّـنُ الـعَـيـنُ الـطَـلـيـحَـةُ أَنَّـهـا**	تَـبـكـي مِـنَ الـجَـزَعِ الـدَخـيـلِ وَتَـدمَـعُ
4	وَلَـقَـد بَـدا لي قَـبـلُ فـيـمـا قَـد مَضـى	وَعَـلِـمـتُ ذاكَ لَـو انَّ عِـلـمـاً يَـنـفَـعُ
5	**أَنَّ الـحَـوادِثَ وَالمَـنـونَ كِـلَـيـهِـمـا**	لا يُـعـتِـبـانِ وَلَـو بَـكـى مَـن يَـجـزَعُ
6	وَلَـقَـد عَـلِـمـتُ بِـأَنَّ كُـلَّ مُـؤَخَّـرٍ	يَـومـاً سَـبـيـلَ الأَوَّلـيـنَ سَـيَـتـبَـعُ
7	وَلَـقَـد عَـلِـمـتُ لَـوَ اَنَّ عِـلـمـاً نـافِـعٌ	أَن كُـلُّ حَـيٍّ ذاهِـبٌ فَـمُـوَدِّعُ
8	أَفَـلَـيـسَ فـيـمَـن قَـد مَضـى لِيَ عِـبـرَةٌ	هَـلَـكـوا وَقَـد أَيـقَـنـتُ أَن لَـن يَـرجِـعـوا
9	وَيـلُ مِّ قَـتـلـى بِـالـرِصـافِ لَـو أَنَّهُـم	بَـلَـغـوا الـرَجـاءَ لِـقَـومِـهِـم أَو مُـتِّـعـوا
10	**كَم مِن جَميعِ الشَـمـلِ مُلتَئِمِ الهَوى**	كـانـوا كَـذَلِـكَ قَـبـلَـهُـم فَـتَصَـدَّعـوا

ويمكننا تعقب أثر هذه المقدمة في نص الهُذَليْ، على هذا النحو:

1	**أَمِـنَ المَـنـونِ وَريـبِـهـا تَـتَـوَجَّـعُ**	وَالـدَهـرُ لَـيـسَ بِـمُـعـتِـبٍ مِـن يَـجـزَعُ
2	قـالَـت أُمَيمَـةُ مـا لِجِسـمِكَ شـاحِباً	مُـنـذُ اِبـتَـذَلـتَ وَمِـثـلُ مـالِـكَ يَـنـفَـعُ
3	**أَم مـا لِـجَـنـبِـكَ لا يُـلائِـمُ مَضـجَـعـاً**	إِلّا أَقَـضَّ عَـلَـيـكَ ذاكَ المَضـجَـعُ
4	**فَـأَجَـبـتُـهـا أَن مـا لِـجِسـمِـيَ أَنَّـهُ**	أَودى بَـنِـيَّ مِـنَ الـبِـلادِ فَـوَدَّعـوا
5	أَودى بَـنِـيَّ وَأَعـقَـبـونـي غُـصَّـةً	بَـعـدَ الـرُقـادِ وَعَـبـرَةً لا تُـقـلِـعُ
6	**سَـبَـقـوا هَـوَيَّ وَأَعـنَـقـوا لِـهَـواهُـمُ**	فَـتُـخُـرِّمـوا وَلِـكُـلِّ جَـنـبٍ مَصـرَعُ
7	فَـغَـبَـرتُ بَـعـدَهُـمُ بِـعَـيـشٍ نـاصِـبٍ	وَإِخـالُ أَنّـي لاحِـقٌ مُسـتَـتـبَـعُ
8	وَلَـقَـد حَـرِصـتُ بِـأَن أُدافِـعَ عَـنـهُـمُ	فَـإِذا المَـنِـيَّـةُ أَقـبَـلَـت لا تُـدفَـعُ
17	**كَم مِن جَميعِ الشَـمـلِ مُلتَئِمُ الهَوى**	بـاتـوا بِـعَـيـشٍ نـاعِـمٍ فَـتَصَـدَّعـوا

تقوم المفردات المتكررة مثل (ينفع، يجزع، فمودع/ فودعوا، سيتبع/ مستتبع، فتصدعوا) بقيمة تحفيزية في إجلاء عمل التصادي بين النصين، خاصة لمواقعها الحاسمة في القافية، إذ تظهر بمنزلة نقاط ارتكاز في تدفق النص الوليد وآثار ولادته، فكأنها أركان يشد عليها نسيج نوله الشعري، وتمديد الأبيات. توجد أيضًا حركة التوازي التركيبي والصرفي والوزني بين أكثر من بيت، من مثل شطر البيت الأول، وبعض الشطر الثاني في البيت الثاني عند الهُذَليْ والشطر الثاني من البيت الرابع عند سعدى، والشطر الثاني من البيت السادس عند الهُذَليْ والشطر الثاني من البيت الثامن عند سعدى، فضلا عن نسب البيت الأخير لكل من سعدى وأبي ذؤيب.

يخلق هذا النسيج النصي صورة من صور التناسخ النصي، أو صورة من تعقب الأثر في النص الأم، وجعله نولًا أوليّا لغزل المنطلق الأساس لولادة القصيدة الجديدة، وتتكاثف المعطيات النصية في هذا القسم أكثر من غيره من أقسام القصيدة – على ما سوف نلاحظ- ففي هذا الجزء من القصيدة

يشتبك صوت الهُذَليْ مع صوت سعدى، يستدعيه ويخط بعض معالمه، وكأنه يحاول في فعل تذكره التذكير به، واستدعاء السامع له، والاستماع إليه، ولكنه في الوقت نفسه، يحول دون الميلان عنه، وإعمار النول الشعري بمفردات جديدة، تتمتزج في فعل التذكر مع القول والإنشاد، فيجعل من نسق المعارضة علامة أولية على العلاقة الجدلية بين النصين بل التجربتين معًا.

وهذه المعارضة تفتح الباب على مصراعيه لتماهي الذوات أو فعل التراثي مع عينية سعدى. كأن أبا ذؤيب قد عاود النظر في قصيدة سعدى مرات، وعاود النظر في قصيدته، فكان الإيقاع علامة الاتصال والانفصال، أو ما يطلق عليه "المعارضة" الشعرية ومتكئًا لعميلة التأثر الشعري، بل كأنه يحول مسار التأليف لينسب قصيدة سعدى لنفسه بعد تحويرها وإكمالها!

ويبدو أن فكرة نظر أبي ذؤيب في القصيدة ومعاودة إحكام صنعتها لها رصيد في شعرية الهُذَليْ، إذ تظهر على نحو متأخر في خلاصة مركزة لابن شرف القيرواني تعليقًا على مجمل شعر أبي ذؤيب، خاصة قصيدته العينية، قال: وأما أبو ذؤيبٌ فشديد، أمير الشعر حكيمهُ، شغله فيه التجريبُ حديثه وقديمه؛ وله المرثية النقية السبك، المتينة الحبك؛ بكى فيها بنيه السبعة، ووصف الحمار فطوَّل"(القيرواني، 1926، ص 19). وفي الأصل (ووصف الحمام فطول). ويؤكد هذا المعنى عبد الكريم محمد حسين قائلًا: "وأما تجريب أبي ذؤيب فكأنه يومئ إلى تهذيب لفظه ومعانيه، ومعاودة النظر في القصيدة مرة بعد مرة يحذف ويصطفي، ويزيد ويقتفي، وهذه الفكرة لابن شرف لم يسبق إليها في إدراك مذهب أبي ذؤيب في إبداعه الشعري"(حسين، 2015، ص 28). لكن ما يستدعي النظر هنا لطرافته، خاصة فيما يتعلق بالانتحال والنسخ الإبداعي ما نراه مذكورًا منسوبًا لأبي ذؤيب بأن اسمه يعني مؤلف زور – على خلاف الشائع، ذؤيب تعني تصغير الذئب- في السريانية؛ قال أبو الفرج: "أخبرني أبو خليفة قال حدثنا محمد بن سلام قال أخبرني محمد بن معاذ العمري قال: في التوراة: أبو ذؤيب مؤلف زور، وكان اسم الشاعر بالسريانية مؤلف زور. فأخبرت بذلك بعض أصحاب العربية، وهو كثير بن إسحاق، فعجب منه وقال: قد بلغني ذاك. وكان فصيحاً كثير الغريب متمكناً في الشعر".(الأصفهاني، 1952، 6/ 264، 265).

ومهما يكن من أمر، فإن عينية أبي ذؤيب تتصل بعينية سُعدى وتنفصل عنها في الوقت نفسه، من خلال تماه الذات الشعرية مع النص، ومحاولة الانعتاق منه، في حركة من القلق المستمر إزاء القصيدة السابقة، يظهر حينًا بكثافة في النسيج اللفظي والبناء اللغوي، ويتكتم عليه ويحتال على ظهوره بعمليات مستمرة من الاستبدال والحذف والإكمال. وعبر إيقاع عينية أبي ذؤيب ومفتتحها يمكننا العثور على شكل من أشكال الهجنة في الأبيات، كأننا نقرأ قصيدة سعدى في عينية أبي ذؤيب، ليس فقط في الألفاظ بل عبر ما يمكن أن ندعوه بتشكل ذات شعرية هجينة، إذ تتعامد القصيدة مع التجربة الشخصية السابقة عليها، وتصنع معها حوارًا خفيًا، فتستولي عليها في الظاهر. يظهر تضفير صوت أبي ذؤيب بصوت سعدى نعثر عليه في البيت الأول، إذ يقول الهُذَليْ:

أَمِنَ المَنونِ وَريبِها تَتَوَجَّعُ وَالدَهرُ لَيسَ بِمُعتِبٍ مِن يَجزَعُ

هذا البيت يتردد فيه صدى صوت سعدى نادبة في الأبيات الأول في قصيدتها (1: 5)، إذ يقتنص الهُذَليْ سؤالها الإنكاري الموسع عبر امتداد تركيبي، ليختزله في مفتتح قصيدته؛ فبموازاة مع صيغة الاستفهام نفسها (أمن الحوادث؟) يردد الهُذَليْ (أمن المنون؟)، فيركز الاستفهام على خصوصية الموت وقهر الدهر، ليجعل من ذلك فاتحة لمناجاة ذاتية محسومة منذ البداية، ويقطع عن نفسه كل حبائل التوسل للدهر، أو التماس صفحه، ولهذا جاء الشطر الثاني (والدهر ليس بمعتب من يجزع)، تكريسًا لهول المفارقة، وتضادًا للموقف بين الذات والدهر. لقد استغرق هذا الجسم لتشكيل التضاد بين الذات والدهر خمسة أبيات كاملة، تبدأ مع السؤال الإنكاري الذي لا يظهر معناه إلا مع البيت الرابع والخامس حينما تخبرنا بأنه ليس من عتبى للدهر. هذه الأبيات الخمسة يقلص نص الهُذَليْ امتدادها فيتصادى شطر البيت الأول لديهما، ولكن الهُذَليْ يتخطى الأبيات الأربعة ليقوم الشطر الثاني بتكثيف مفردات البيت الخامس بأتمه في الشطر الثاني.

الافتتاح بمنزلة استقطار عصارة النص السابق ليكون فاتحة أكثر شجنًا في نص الهُذَليْ، ونلمح فيه أيضًا انعتاقًا من صوت سعدى وإيحاءات الفعل (أروع) مع (أبيت ليلي كله لا أهجع) ليدل على حالة ترقب وانتظار، أو حالة من التأجيل والقلق، في حين يشعرنا الهُذَليْ في الفعل (تتوجع) في مفارقته السريعة مع (والدهر ليس بمعتب..) بأن المنايا نازلة؛ فهي ليست تروعيًا بل وجعًا مقيمًا.

لكن المفارقة بين النصين تظهر في عدم استسلام الهُذَليْ لنغمة الشجن المتولدة من إلحاح سُعدى على الندب والعويل الأنثوي في رثاء أخيها. نعاين ذلك في قولبة مقدمة قصيدة سعدى في نبرة بكائية خالصة، متولدة من التكرار والاشتقاق لفعل البكاء في كل الأزمنة؛ فقد جاء مضارعًا (أبكيّ، تبكي، تبكي)، أو الأمر (فلتبك أسعد)، والماضي الذي خرج إلى معنى الاستقبال بالشرط (لو بكى من يجزع). في حين نرى الهُذَليْ يمحو البكاء من قصيدته، بل يصيره دالًا في حيز الشطب والإقصاء، وكأنه يترفع في حس بطولي ذكوري على البكاء والعويل والندب، بل في صرامة واضحة يعلن لا جدوى للبكاء، وأنه فعل لا عقلاني وسفه مادام الموت واقع لا محالة، فيقول:

ولقد أرى أن البكاء سفاهةٌ ولسوف يولع بالبكا من يفجع

كأنه يجابه نص سُعدى محولًا معناها في اتجاه مغاير، إذ يستخدم لفظ (عبرة) عوضًا عن بكاء في سياق رثاء الأبناء في مفتتح القصيدة، ليواكب الإلحاح على إظهار القوة وإخفاء الضعف الإنساني أمام الموت بالرضا المؤلم به، ولإظهار التجلد الرجولي اللائق أمام الشامتين:

وتجلدي للشامتين أريهم أني لريب الدهر لا أتضعضع

إن التحويل يسير باتجاه إقصاء الندب ومضاعفة الصورة الذكورية عبر إزاحة ألم الدهر، ومصائب الموت، كما يليق بفارس ومحارب صلد، كأنه هنا يقترب من صوت عنترة، وتعاليه على الموت: (عنترة، 1992، ص 205)

أَرى لي كُلَّ يَومٍ مَع زَماني عِتاباً في البِعادِ وَفي التَدانـي

يُريدُ مَذَلَّتي وَيَدورُ هَولي بِجَيشِ النائِباتِ إِذا رَآني

كَأَنّي قَد كَبِرتُ وَشابَ رَأسي وَقَلَّ تَجَلُّدي وَوَهى جَناني

أَلا يا دَهرُ يَومي مِثلُ أَمسي وَأَعظَمُ هَيبَةً لِمَنِ اِلتَقاني

تشخيص الموت ومناوأته يبدو جليًا في ضوء تجلد عنترة، ونسق الصورة يرتحل من عنترة لأبي ذؤيب، إذ تتماهى الصورتان في مواجهة الموت، أو مواجهة عتبى الدهر، ومنونه ونائباته، أي عدم الانكسار أمامه أو شماتته، والتعالي على الزمن والشيخوخة، والتسوية العدمية بين الماضي والحاضر! أو اليقين المفزع بحتمية الموت الذي هو خيار بطولي لا حيد عنه! إن فكرة التعالي على الموت في مجازها إنما تشير إلى شكل من القبول بحتميته ولكن بعدم اكتراث، واستكمال الحياة بكبرياء أمام الخصوم. لقد جسد هذه الخلاصة الشاعر الحكيم السموأل، ساخرًا ممن يأملون طول البقاء كمن يقامر مع القدر أو يمنع الطبيعة من التعاقب في دورتها المستمرة. (السمؤال، 1955، ص 50).

إِنَّ اِمرَأً أَمِنَ الحَوادِثَ جاهِلٌ يَرجو الخُلودَ كَضارِبٍ بِقِداحِ

مِن بَعدِ عادِيِّ الدُهورِ وَمَأرَبٍ وَمُقاوِلٍ بيضِ الوُجوهِ صِباحِ

مَرَّت عَلَيهِم آفَةٌ فَكَأَنَّها عَفَّت عَلى آثارِهِم بِمَتاحِ

- بقدر ما تتماهى عينية أبي ذؤيب مع القصيدة الأم، بقدر ما تتمرد عليها، وينشق صوت الهُذَليْ محولًا الصوت الأنثوي في قصيدة سعدى إلى صوته الذكوري، ليستحوذ على الصوت الآخر، ويطويه في كلماته. ويتحقق العدول عن صوت القصيدة الأم في ندبها ولوعتها الأنثوية عبر تذكير القصيدة، وتحويل الأنثى من المركز إلى الهامش، ومن مؤلف إلى مساند، ومن قائل إلى محاور، ومن الهشاشة الأنثوية إلى الجلد الذكوري.

هروبًا من صوت سعدى إلى استبطان الذات، يقوم الهُذَليْ بالعودة إلى التقاليد الشعرية الموروثة خاصة فيما يتصل بتقاليد قصيدة الرثاء لدى الصعاليك بصفة عامة والهُذَليْين ين خاصة(الجبير، 2022، 48: 55)، إذ يحرصون في مرثياتهم على عدد من التقنيات منها، افتتاح قصائدهم بحوار مع "العاذلة" لتكون مرآة وتوطئة لحالاتهم النفسية. يكفل التنقل من القصيدة الأم إلى القصيدة النموذجية هذا الانحراف، إذ يلوذ الهُذَليْ بتقاليد القصيدة الهُذَليْة وأعرافها، وما انفردت به عن غيرها من أنواع القصائد، خاصة قصيدة الرثاء التي تتميز بسمات خاصة "تجعلها تصنف في مجموعة منفردة، فمن تلك السمات مقدمة الحوار الحزين التي تظهر في صدورها، وأبرز ما يميز هذه المقدمة الشحنة العاطفية الحزينة التي تفيض بها"(عقيل، 2022، ص 83). فعادة ما تكون الحوارية مع العاذلة دالة على حالة تضاد وتدابر مع الشاعر، فأقوالها في موضع إنكار. يأتي هذا الإنكار ردًا على لوم العاذلة للشاعر على كرمه تارة، أو حضه على الركون للسلم وترك الحرب وتخويفه من الأعداء، تارة أخرى، ولا تكاد تخرج دائرة الدلالة عن هذين الدورين للعازلة.

يبدأ الحوار مباشرة عقب البيت الأول، فلا يدع بنية القصيدة الأم تستأثر بالقصيدة الجديدة، بل ينحرف عنها، ويجعل الأنثى هامشًا على متن صوته، ويستدعى أميمة في مرايا سعدى الغائبة، فيحيل على تقاليد القصيدة الهُذَليْ ة ويمنح قصيدته بعدًا دراميًا قصصيًا، قال:

قالَت أُمَيمَةُ ما لِجِسمِكَ شاحِباً مُنذُ اِبتَذَلتَ وَمِثلُ مالِكَ يَنفَعُ

أَم ما لِجَنبِكَ لا يُلائِمُ مَضجَعاً إِلّا أَقَضَّ عَلَيكَ ذاكَ المَضجَعُ

فَأَجَبتُها أَن ما لِجِسمِيَ أَنَّهُ أَودى بَنِيَّ مِنَ البِلادِ فَوَدَّعوا

أَودى بَنِيَّ وَأَعقَبوني غُصَّةً بَعدَ الرُقادِ وَعَبرَةً لا تُقلِعُ

سَبَقوا هَوَيَّ وَأَعنَقوا لِهَواهُمُ فَتُخُرِّموا وَلِكُلِّ جَنبٍ مَصرَعُ

لكن الانحراف عن القصيدة الأم وتغييبها هنا يؤشر من جهة أخرى على تواصل مع نصوص أخر تجسد التقاليد، فأميمة هنا تمارس الدور نفسه الذي تقوم به العاذلة من جهتين؛ فهي تعمل بوصفها عاكسًا للانفعالات، ومرآة خارجية تبين الذات المتكلمة بشكل موضوعي، بعيدًا عن التصريحات أو

الانثيال الانفعالي الذاتي، فيمنح القصيدة بعدًا (لا شخصيًّا) يكسر نمطية الغنائية الظاهرة في القصيدة الأم من جهة، ويعطي مساحة من المناورة الجمالية عبر التوتر الدارمي والصراع الناشئ بين الذات والعاذلة.

ولا يستنفذ الاستبدال البنيوي للحوار في إضفاء بعد درامي فحسب على هيكل القصيدة الجديدة، بل يصّعد هذا الاستبدال دلالاته في انفتاح القصيدة على نصوص وفيرة كونت التقليد نفسه، فأميمة التي حلت في القصيدة هنا لها رصيد في التقليد الشعري المطرد حول تكرر الاسم ذاته، ويحمل الاسم في ذاته لدى بعض النقاد تأويلا خاصًا مستمدًا من دلالاته المعجمية الدالة على الأمومة؛ "فأميمة دال يحيل على دوال الأمومة والخصب والتناسل" (عبد السلام، 2014، ص 141). وتوجد من يعقد علاقة تناصية بين أميمة أبي ذؤيب الهُذَلِيْ وأخرى ترد في شعر الشنفرى، فيرى أن الهُذَلِيْ نظر في قصيدة الشنفرى، خاصة قول الهُذَلِيْ وأبيات الشنفرى التي قال فيها: (الشنفرى، 1996، ص 68).

فَإِمّا تَرَيني كَابنَةِ الرَملِ ضاحِياً عَلى رِقَّةٍ أَحفى وَلا أَتَنَعَّلُ
فَإِنّي لَمَولى الصَبرِ أَجتابُ بَزَّهُ عَلى مِثلِ قَلبِ السِمعِ وَالحَزمَ أَفعَلُ
وَأُعدِمُ أَحياناً وَأَغنى وَإِنَّما يَنالُ الغِنى ذو البُعدَةِ المُتَبَذِّلُ

يكمن التناص في البيت الأخير، إذ تظهر فيه مفردات التقاطع الصوري في دلالة الشحوب، وطلب المال والبعد والابتذال، ولكن رغم ما في هذه الأبيات من شبهة علاقة، فإن البرهنة على دور أميمة الشنفرى تظل بعيدة عن الترجيح التأويلي أو التأكيد التفسيري؛ فالأبيات السابقة إنما من قصيدة لامية العرب، وذكر أميمة أتى في تائية الشنفري الشهيرة وليس في ذات القصيدة!(حميدة، 1995، 23: 24).

لكن أميمة مرة أخرى، لا تكف عن تفجير علاقات أخر مع قصائد عدة، إن أميمة العاذلة واللائمة في سياق الرثاء تظهر بجلاء في قصيدة الهذلي آخر، هو **أبو خِراش الهُذَلِيْ**، بل يوجد سياق قصصي يعول عليه الإخباريون في ظهورها على مسرح القصيدة (الشنقيطي، 1985، 2/ 116). لتلوم الشاعر على لعبه مع طفله وتركه ثأر أخيه مرة، فقال في رثائه. (الأصفهاني، 1952، 21/ 124).

لَعَمري لَقَد راعَت أُمَيمَةَ طَلعَتي وَإِنَّ ثَوائي عِندَها لَقَليلُ
تَقولُ أَراهُ بَعدَ عُروَةَ لاهِياً وَذلِكَ رُزءٌ لَو عَلِمتِ جَليلُ
وَلا تَحسَبي أَنّي تَناسَيتُ عَهدَهُ وَلَكِنَّ صَبري يا أُمَيمَ جَميلُ
أَلَم تَعلَمي أَن قَد تَفَرَّقَ قَبلَنا خَليلا صَفاءٍ مالِكٌ وَعَقيلُ
وأنّي إذا ما الصُبحَ آنستُ ضَوءَه يعاوِدني قِطعٌ عليَّ ثقيلُ

لعله من حق قارئ للشعر القديم أن يرى تمازجًا صوريًا بين النسق المكون لأميمة أبي ذؤيب وأميمة شاعر آخر، أسبق منه، هو النابغة الذبياني، حيث تتراءى في أبيات النابغة أطياف صور الهُذَلِيْ، قال النابغة الذبياني: (الذبياني، 1911، ص 9)

كِليني لِهَمٍّ يا أُمَيمَةَ ناصِبِ وَلَيلٍ أُقاسيهِ بَطيءِ الكَواكِبِ
تَطاوَلَ حَتّى قُلتُ لَيسَ بِمُنقَضٍ وَلَيسَ الَّذي يَرعى النُجومَ بِآئِبِ
وَصَدرٍ أَراحَ اللَيلُ عازِبُ هَمِّهِ تَضاعَفَ فيهِ الحُزنُ مِن كُلِّ جانِبِ

توجد ثلاثة مكونات تصوغ أميمة الذبياني يتردد صداها عند الهُذَلِيْ، وهي الهم الناصب الذي نرى صداه وأثره في (فغبرت بعدهم بعيش ناصب)، وتوسعة ذلك لدى الهُذَلِيْ ليصبح مرجعه فقدان الأولاد في تقنية تحويلية لإرث الصورة وتمديد لها، وذات الأمر مع الليل الذي يؤوب فيه الهم إياب الإبل لحظيرتها، والمعنى يتراءى لنا في غصة تعاود الهُذَلِيْ وعبرات قائمة لا تقلع في ليالي السهاد، بل يمتد التعالق في قول الذبياني (وصدر أراح الليل..) ليظهر في قول الهُذَلِيْ (أم ما لجنبك لا يلائم مضجعا...)، فتظهر صورة الأرق المقيم والجسد المعذب بقسوة الذكرى والغياب معًا.

السمو المضاد واستبطان الموت:

فكرة مركزية الوقوف على خصال الميت وشمائله وتقريظها تعد سمة أساس للهوية النوعية للمرثية الشعرية، إذ تعد تقليدًا شعريًا محل إجماع في الذائقة الأدبية والنقدية القديمة، بل يمكن القول إنها بداهة جمالية وشعرية وتداولية. فقد رأى القدماء الرثاءً مدحًا لميت، والمدح مدحًا لحي، ويعبر ابن طباطبا العلوي عن خلاصة ذلك في كونه من التلاؤم بين السياق والقول، فالمراثي تتنزل "في حال جزع المصاب، وتذكر مناقب المفقود، وتأبينه والتعزية عنه"(العلوي، 1985، ص 23).

دون شك هذه القاعدة تنوس بين قصيدتي سعدى والهُذَلِيْ على نحو تضادي؛ فسعدى ملتزمة بالعرف والتقاليد النوعية للمرثية البسيطة، فبعد المقدمة المقتضبة تدلف مباشرة إلى موضوعها الرئيس، فتعدد مآثر أخيها، وتفصل في نعوته، وتندد بقتلته، وتحرض قبيلته على الثأر. وحينما نشرع في

المقارنة مع الهُذَليْ يحدونا توقع حول وجود تفاصيل عن الأبناء المرثيين، ويعزز هذا التوقع أن نقطة الأزمة تتمثل في موت أبنائه، وهذا الموت مغاير للتجربة التي تصوغها قصيدة سعدى وقصائد رثاء كثيرة جاهلية؛ فالمرثي هنا جماعة من الأبناء وليس فردًا واحدًا، هنا يكون الحزن مضاعفًا كثيفًا وليس بسيطًا، بل المرثية نفسها مركبة – على ما سوف نرى في الجزء الأخير- لكن على نقيض هذا التوقع يضرب سياق من الصمت حول الأبناء الموتى، فلا هو يذكر عددهم، أو كيفية موتهم، ولا يوجد ذكر لشمائلهم وصفاتهم الجسمية أو الأخلاقية، إن الأبناء غائبون يغيبهم الموت الفعلي وتمعن المرثية في تغييبهم، وكأن الذكريات الممتدة لهم محيت مثل رسم دارس، لا يبقى منها إلا الأثر النفسي في ذات الشاعر متأملًا مصيره، وبادئًا تجربته من نهايتهم، مؤكدًا على المصير ذاته الذي يلاحقه:

فَغَبَرتُ بَعدَهُمُ بِعَيشٍ ناصِبٍ ... وَإِخالُ أَنّي لاحِقٌ مُستَتبَعُ

وَلَقَد حَرِصتُ بِأَن أُدافِعَ عَنهُمُ ... فَإِذا المَنِيَّةُ أَقبَلَت لا تُدفَعُ

وَإِذا المَنِيَّةُ أَنشَبَت أَظفارَها ... أَلفَيتَ كُلَّ تَميمَةٍ لا تَنفَعُ..

(لا بُدَّ مِن تَلَفٍ مُقيمٍ فَانتَظِر ... أَبِأَرضِ قَومِكَ أَم بِأُخرى المَصرَعُ)

(وَلَقَد أَرى أَنَّ البُكاءَ سَفاهَةٌ ... وَلَسَوفَ يولَعُ بِالبُكا مِن يَفجَعُ)

(وَلَيَأتِيَنَّ عَلَيكَ يَومٌ مَرَّةً ... يُبكى عَلَيكَ مُقَنَّعاً لا تَسمَعُ)

وَتَجَلُّدي لِلشامِتينَ أُرِيهِمُ ... أَنّي لَرَيبِ الدَهرِ لا أَتَضَعضَعُ

وَالنَفسُ راغِبَةٌ إِذا رَغَّبتَها ... فَإِذا تُرَدُّ إِلى قَليلٍ تَقنَعُ

(كَم مِن جَميعِ الشَملِ مُلتَئِمُ الهَوى ... باتوا بِعَيشٍ ناعِمٍ فَتَصَدَّعوا)

(فَلَئِن بِهِم فَجَعَ الزَمانُ وَرَيبُهُ ... إِنّي بِأَهلِ مَوَدَّتي لَمُفَجَّعُ)

تكشف الأبيات عن إفضاء الذات عن ألمها، وتحويل مركز الثقل من ندب سريع للأبناء إلى محنة فقدهم، لتحمل نبرة تلامس الندب الذاتي، وتعظيم فداحة الخسارة، عبر مراوحة بين الحاضر والمستقبل؛ حاضر مؤرق بعيش ناصب، ومستقبل يلاحقه الموت العاجل أو الآجل. هذه المراوحة تمثل العصب المحوري لهذا المقطع، فالواقع الحاضر موشوم بالخسارة الآنية في مقابل ما كانت تحدوه من آمال. والمستقبل استشراف لموت قادم لا محالة.

لعل القارئ يلحظ إلحاحًا منذ مفتتح القصيدة على فكرة كسب المال والعمل والسعي، هذه الفكرة التي لهجت بها أميمة (ومثل مالك ينفع!) تصل ذروتها من الوضوح والشفافية، إن الشاعر مطالب بتكاليف حياته، ودفع ثمنها الباهظ خاصة لرجل وقع فريسة الهرم وفقد الأبناء، فتلاشت آمال الشيخوخة الهادئة في كنف رجال أشداء يقومون على والدهم، هنا تأتي النفس المفعمة بالرغبات في مقابل ردها إلى الرضا بالقليل، وحكمة أن العيش الناعم يتلوه فرقة ونصب وتعب.

في ظل هذا الوضع يجد القارئ نفسه أمام حركة استبدال مركزية في تقاليد المرثية، حيث تغييب ذكر الأبناء الموتى لفتح القصيدة أمام نعي الشيخ الهرم لذاته، واستبطان مآلاته بعدهم، ومرجع هذا الاستبدال التجربة النادرة المعكوسة، فمن المعتاد أن يرثي الأبناء الآباء، والصغار الكبار، ومن المفجع حدوث الدورة المعكوسة في قسوتها وفداحة هولها، فكسر تقاليد المرثية هنا ينفتح على انكسار النمط السائد، وهول شيخ عجوز يسلم قبل النهاية لقدره العاصف في الدنيا دون ولد ولا ظهير.

لا يمر هذا الاستبدال في ظل صوت أحادي، فالمقطع يشع بإشارات ظاهرة وخفية لأصوات شعرية تتخارج من نسيج النص، بين الأبيات المقوسة التي تنوس نسبتها بين الهُذَليْ وغيره، فضلًا عن كثافة الإشارات الخفية والضمنية، فالبيتان المقوسان من شعر متمم بن نويرة، يشدان نص الهُذَليْ للتعالق مع خاتمة نص متمم بتمامها، (الضبي، 2021، ص 53، 54)، حين قال:

أفبَعد مَن ولدت نسيبةُ أشتكي ... زوّ **المنيةِ أو أرى أتوَجَعُ**

ولقد علمتُ ولا محالة أنني ... للحادثاتِ فهل تريني أجزَعُ

أفنيتَ عاداً ثم آلَ محرّقٍ ... فتركنهم بلداً وما قد جَمعُوا

ولَهُنَّ كان الحارثان كلاهُما ... ولَهُنَّ كان أخو المصانعِ تُبَّع

فعَدَدت آبائي إلى عرق الثرى ... فدعوتُهم فعلمتُ أن لم يسمعوا

ذهبوا فلم أدركهُمُ ودَعَتهُمُ غولٌ أتوها والطريق المهيَعُ

لا بد من تَلَفٍ مُصيبٍ فانتظر أبأرضِ قومكِ أم بأخرى المصرَع

وليأتينَ عليك يومٌ مرة يُبكى عليك مُقنَعا لا تَسمَعُ

يعاود -مرة أخرى- النسق التصويري في مفتتح قصيدة الهُذَلِيْ إحالتنا على نص متمم، بل ثمة تجاوب صوتي بينهما يتسرب إلينا من تضاعيف الأبيات إلى إيقاعها وقافيتها العينية، بل في نسيج الكلمات والتراكيب وتداخلات المعجم بين المنية والحادثات وأتوجع وأجزع.. إلخ. لكن على صعيد آخر، تستبدل أبيات الهُذَلِيْ سياق متمم لتقول تجربته، فمتمم مكلوم بآبائه الموتى، حريص على تفريدهم بالاسم والمكانة، كأمثلة للعظام الذين واراهم التراب، لكن تجربة الهُذَلِيْ شديدة الخصوصية، إنه يعالج تجربته الفردية مع أبنائه؛ ولهذا فإن البيتين الختاميين في نص متمم يقعان في قلب نص الهُذَلِيْ ليدلان على محنته الذاتية، كأنها خاتمة حوار ذاتي ومناجاة للنفس، وهمس عن قرب النهاية، مستسلمًا ليقين الموت.

إن أبيات الهُذَلِيْ مشغولة بهاجس مغاير لأبيات متمم، فإن كان الموت يجمعهما فإن مقاصدهما مختلفة، مقصد متمم نحت صورة للموت من خلال صورة مخلدة، ونماذج كبرى، أو سطوة الموت على أمم وفنائه لأقوام، بينما هاجس الهُذَلِيْ نحت صورة للذات المعذبة بأبنائها وقرب أجلها، حيث التوجه بالأمثولة للداخل لا الخارج، ومن الموضوعي إلى الذاتي. هذه النبرة الرثائية للذات تتهادى في أبيات الهُذَلِيْ وتقوم بالعملية الاستبدالية برمتها، مما يجعل أبياته في حالة من التماهي مع عينية أخرى لعبدة بن الطبيب (الضبي، 2012، 148) يرثي فيها نفسه، ويتخيل مصيره ومآله بعد الموت:

وَلَقَد عَلِمتُ بِأَنَّ قَصري حُفرَةٌ عَبراءُ يَحمِلُني إِلَيها شَرجَعُ

فَبَكى بَناتي شَجوَهُنَّ وَزَوجَتي وَالأَقرَبونَ إِلَيَّ ثُمَّ تَصَدَّعوا

وَتُرِكتُ في غَبراءَ يُكرَهُ وِردُها تَسفي عَلَيَّ الريحُ حينَ أُوَدَّعُ

فَإِذا مَضَيتُ إِلى سَبيلي فابعَثوا رَجُلاً لَهُ قَلبٌ حَديدٌ أَصمَعُ

إِنَّ الحَوادِثَ يَختَرِمنَ وَإِنَّما عُمرُ الفَتى في أَهلِهِ مُستَودَعُ

يَسعى وَيَجمَعُ جاهِداً مُستَهتِراً جِدّاً وَلَيسَ بِآكِلٍ ما يَجمَعُ

حَتّى إِذا وافى الجِمامُ لَوقَتِهِ **وَلِكُلِّ جَنبٍ لا مَحالَةَ مَصرَعُ**

نَبَذوا إِلَيهِ بِالسَلامِ فَلَم يُجِب أَحَداً وَصَمَّ عَنِ الدُعاءِ الأَسمَعُ

يمكن قراءة الأبيات في ظل المعجم الشعري ذاته، بل في تواتر القافية وهيمنة كلماتها الأساس (تصدعوا، أودع، يجمع، مصرع) بوصفها علامات تعالق يشد القصيدتين معًا. ليس ذلك فحسب، فهناك وقع الحافر على الحافر في جمل: (إن الحوادث يخترمن، وليس بآكل ما يجمع، ولكل جنب لا محالة مصرع). فهناك النزعة الرثائية للذات، واستشراف الموت، وفكرة دورية الموت. لكن المعطى الشعري في نص الهُذَلِيْ وإن تعالق مع تلك الجوانب في عينية عبدة بن الطبيب، فإنه ينحرف بها اتجاه قلق من نوع آخر، فقلق عبدة يقوم بتخييل موته وبناته وزوجته من حوله، لكن الهُذَلِيْ الفكرة مقلوبة لديه، إنه سيرحل بعد رحيل الأبناء، وسوف تُلقي به أسباب الحياة والعيش في مفارقها صريعًا، يعاني غربته ووحدته.

خاتمة هذا الجزء يرى القارئ دخول البيتين المنسوبين لسعدى وبدرجان أيضًا في نص الهُذَلِيْ، كأنهما – بعيدًا عن فكرة تداخل الرواية ونسب النصوص لشاعر فرد- هما خلاصة القول الذي يصادق فيه الهُذَلِيْ على قول سعدى دون منافسة أو مغالبة – حتى بافتراض وهم الرواية في نسبهما فإن ذلك لم يمكن ليحدث لولا وقعهما موقعًا يستساغ في النصين- ليس من باب الإسراف أن نرى فيهما خلاصة مركزة لقانون الموت والاستسلام بأننا جزر المنية.

تكثيف التقاليد: عودة الموتى وإكمال القصيدة:

إذا مضينا إلى القسم الأخير، فنحن نرى مفارقة قصيدتنا لقصيدة سعدى؛ فبينما تقف حدود قصيدة سعدى عند رثاء أخيها لا تتجاوزه، محصورة في حدثها الشخصي، دونما تمديد النظر إلى ما هو أبعد من ذلك، فإن قصيدة الهُذَلِيْ تنفتح في قسمها الأخير نحو حركة تحويلية كبرى من الذاتي إلى الغيري، ومن النفسي الداخلي إلى الكوني الخارجي، فتنقل تجربتها عن طريقين:" نقلها من الصعيد الفردي إلى الصعيد الكوني، وتحويلها من تجربة داخلية إلى تجربة خارجية"(أبو ديب، 1986، ص 221).

إن عملية التحويل تلك متأنية من مجاوزة الهُذَلِيْ لبنية المرثية البسيطة التي تتبناها قصيدة سعدى، هذه البنية التي تقوم على اتجاه أحادي من مبدئه إلى منتهاه يكرس لموضوع وحيد، أما المراثي المركبة التي تتوخى التقاليد السائدة، فإنها قصيدة متنوعة الأجزاء، أو على الأشيع قصيدة "ثنائية

الأجزاء"، (بلاشير، 1973، 2/ 230)، ويكاد يكون هذا النمط نموذجًا مثاليّا أو عرفًا سائدًا له قدر من الغلبة. وتأكيد ذلك إشارة الجاحظ في نصه الشائع إلى مركزية القسم الخاص بصراع بقر الوحش مع الكلاب في المرثية والمدحية مع مغايرة في الفائز، فالكلاب فائزة في المديح مقتولة في المرثية(الجاحظ، 1965، ص20).

تبدو هنا قصيدة الهُذَليْ ساعية إلى تجاوز نص سعدى، إذ تحاول السير نحو الالتحام مع التقاليد الشعرية، ودمج الجزء الخاص بالصراع غير البشري ضمن دائرة المرثية، بل جعله مركز ثقل رؤيوي فارق في القصيدة، من حيث عدد أبياته التي تصل إلى خمسين بيتًا أي أكثر من ثلثي القصيدة، كأن القصيدة تعيد ترميم القصيدة الأم، أو أنها تحاول إكمالها، وفق وعي عميق بالتقاليد الشعرية للمرثية النموذج.

ويتبدى إكمال القصيدة الأم عبر التقاليد عبر حشد من القصص المتراكبة المتوالية، فهناك قصة الحمار الوحشي مع الصائد، ثم قصة صراع الثور الوحشي مع الكلاب، وختامًا قصة الفارسين، هذه النمط الثلاثي نادر الورود في المراثي بتمامه على هذا النحو، بل نادر الاستقصاء والاطناب بتلك الصورة الحاضرة في نص الهُذَليْ، فهذه القصص موزعة في قصائد متنوعة، وقد تكتفي بعض القصائد بإحداها لتقدم الاستجابة المنتظرة للتقاليد الشعرية –على نحو ما أشار الجاحظ- ويمكننا معاينة ذلك عبر اللازمة المفتاح التي تكررت أربع مرات في النص: والدهر لا يبقى على حدثانه، فهذه اللازمة تكاد تمثل عرفًا شعريًا يستخدمه الشعراء توطئة للدخول إلى تلك القصص، وأشكال الصراع من أجل النجاة، نرى ذلك في قول أبو خِراش الهُذَليْ: (الشنقيطي، 1965، 2/ 117).

أَرى الـدَهـرَ لا يَـبـقـى عَـلـى حَـدَثـانِـهِ ... أَقَـبُّ تُـبـاريـهِ جَـدائِـدُ حـولُ

أَبَـنَّ عِـقـاقـاً ثُـمَّ يَـرمَـحـنَ ظَـلـمَـهُ ... إِبـاءً وَفـيـهِ صَـولَـةٌ وَذَمـيـلُ

يَـظَـلُّ عَـلـى الـبَـرزِ الـيَـفـاعِ كَـأَنَّـهُ ... مِـنَ الـغـارِ وَالـخَـوفِ المُـجِـمِّ وَبـيـلُ

إن نسق العبارة يؤشر لما يليها من نسق صوري هو عينه الموجود لدى الهُذَليْ، إذ نلحظ الخوف نفسه الذي يحاصر الحمار الوحشي في قصيدة الهُذَليْ إنه" ذلك الذعر الذي يملأ نفسه همًّا من خشية الصيادين، ويعبر الشاعر عن هذا الذعر بمنظر الحمار وقد اعتلى مرتفعًا من الأرض يشرف منه على الآفاق حوله، وقد امتلأت نفسه خوفًا وهمًا، حتى إذا آذنت الشمس بالمغيب بعد يوم طويل شديد الحر تذكر إناثه"(خليف، 1959، ص 254). وعلى المنوال عينه، يمكن رؤية اللازمة متكررة بنسقها الصوري نفسه، عند شاعر هذلي آخر، هو أبو كبير الهُذَليْ: (الشنقيطي، 1965، 2/ 111).

وَالـدَهـرُ لا يَـبـقـى عَـلـى حَـدَثـانِـهِ ... قُـبٌّ يَـرِدنَ بِـذي شُـجـونٍ مُـبـرِمِ

يَـرتَـدنَ سـاهِـرَةً كَـأَنَّ جَـمـيـمَـهـا ... وَعَـمـيـمَـهـا أَسـدافُ لَـيـلٍ مُـظـلِـمِ

في مَـرتَـعٍ الـقُـمـرِ الأَوابِـدِ أُسـقِـيَـت ... دِيَـمَ الـعَـمـاءِ وَكُـلَّ غَـيـثٍ مُـثـجِـمِ

لا مناص هنا من التوالد القائم على اللازمة ثم تعديل الحمار الوحشي ليغدو الأوابد التي تحل محله، وإن بقي الوصف محتفظًا بمعالمه الأساسية. لكن في نص ساعدة الهُذَليْ تحتل صورة الإنسان المركز، قال(الشنقيطي، 1965، 1/ 240).

أَرى الـدَهـرَ لا يَـبـقـى عَـلـى حَـدَثـانِـهِ ... أَبـودٌ بِـأَطـرافِ المَـنـاعَـةِ جَـلـعَـدُ

تَـحَـوَّلَ لَـونـاً بَـعـدَ لَـونٍ كَـأَنَّـهُ ... بِشَـقّـانِ ريـحٍ مُـقـلِـعٍ الـوَبـلِ يَصـرَدُ

تَـحـولُ قُـشَـعـريـراتُـهُ دونَ لَـونِـهِ ... فَـرائِصُـهُ مِـن خـيـفَـةِ المَـوتِ تُـرعَـدُ

وَشَـقَّـت مَـقـاطـيـعُ الـرُمـاةِ فُـؤادَهُ ... إِذا يَسـمَـعُ الصَـوتَ المُـغَـرِّدَ يَصـلِـدُ

في نص الشاعر ساعدة تغدو اللازمة مرتبطة بمرثية لإنسان هو ابنه، وصراعه مع الوحدة والوحوش، وارتعاد فرائسه خوفًا من الموت المحيط به في خضم مناوشة سهام الرماة لجسده، "و كان ابني إذ أصابه ما قدرّ له من الموت بجانب من يودّه ويكرمه لكان أهون لما بي، ولكنه بواد ليس له أنيس مع الذئاب والوحش"(السيوطي، ١٩٦٦، 2/ 942).

تكفينا النصوص الثلاثة السابقة أمثلة على تنوع ورود القصص الثلاث منفردة موطأ لها بتلك اللازمة عند الشعراء الهُذَليين في مراثيهم، وتوضح كيف حاولت قصيدة الهُذَليْ بوعي أو دون وعي تجميع تلك القصص في نصه، ليكثف من التقاليد الشعرية المتوارثة ويستدعى أصوات الأجداد الشعريين، ومن جهة أخرى، الوصول إلى أعلى درجات التمثيل السردي الموضوعي لمغالبة الفناء للكائن الحي. ولا ريب أن القصص الثلاث جعلت القصيدة تتحول من قصيدة تنشد حدثًا فرديًا إلى الانطلاق نحو التعالي عن الحدث وصوغ قصيدة شمولية أكثر تجريدًا، إذ يحتل فيها السرد الأمثولي النصيب الأوفر لتمثلات الصراع من أجل مقاومة الفناء، وتجاوبت القصص الثلاث مع القصة المركزية أي موت الأبناء.

لكن ما تجدر الإشارة إليه هنا، يتمثل في أن اللازمة تعطينا إشارة إلى أثر ما قبل الإسلام على أبي ذؤيب، بل القصيدة بأتمها تظهر وكأن صاحبها لم

يتأثر بالنمط الإسلامي في التفكير، ولهذا يذهب بعض النقاد إلى أن القصيدة الانتقالية في صدر الإسلام تميزت بالتداخل بين العصرين، بل هناك من يراها كانت مشتتة "لم تحافظ على منهج القصيدة الجاهلية وتقاليدها ورسومها محافظة تامة، كما لم تتمكن من تمثل منهج إسلامي خاص يميزها عن غيرها..وبدت على القصيدة الواحدة وكأنها قيلت في عهدين"(عقيل، 2022، ص 47). ولعل هذا مع دفع النويهي إلى القول بجاهلية قصيدة الهُذَليْ بمضمونها الفكري والعاطفي، ناسبًا الصِّيغة الجاهلية في القصائد بعد الإسلام لعاملين: أولهما استمرار العقلية الجاهلية بعاداتها وتقاليدها، والآخر، يعود إلى "افتتنان العرب بالفن الشعري الجاهلي إلى درجة جعلت تقليده غاية المراد لدى كثيرين منهم"، وهو وإن أكد على مركزية العامل الأول في قصيدة أبي ذؤيب فإنه ينفى عنها العامل الآخر، فما فيها من نزعة فنية متواترة في الشعر الجاهلي إنما يرجع لقرب عهدها من الجاهلية (النويهي، 1953، ص 649: 650).

والواقع أننا نلحظ أن فكرة الدهر في القصيدة من أولها إلى آخرها، تعطي انطباعًا قويًّا بتبنى التصور الجاهلي في نسج القصيدة، وهو تصور أملته الأعراف الشعرية وقلق التأثر بها، ففي مراثي أخر لشعراء هذليين نلحظ عدولًا عن اللازمة ليواكب التصور الإسلامي الجديد، بإسناد الفعل إلى الخالق لا إلى الدهر، ومن ذلك هذان النموذجان:

قال أبو سهم الهُذَليْ: (اشنقيطي، 1965، 2/ 202).

فَـواللَّهِ لا يَـبـقـى عَـلـى حَـدَثـانِـهِ طَـريـدٌ بِـأَطـرافِ الـعَـلايَـةِ فـارِدُ
مِـنَ الصُـحـمِ مـيـفـاءُ الـرُزونِ كَـأَنَّـهُ إِذا صـاحَ في وَجـهٍ مِـنَ الـلَـيـلِ نـاشِـدُ

وقال قيس بن عيزارة الهُذَليْ: (الشنقيطي، 1965، 3/ 74).

وَاللَهِ لا يَـبـقـى عَـلـى حَـدَثـانِـهِ بَـقَـرٌ بِـنـاصِـفَـةِ الـجِـواءِ رُكـودُ
ظَـلَّـت بِـبَـلـقَـعَـةٍ وَخَـبـتٍ سَـمـلَـقٍ فـيـهِ يَـكـونُ مَـبـيـتُـهـا وَتَـرودُ

لعل في هذين النموذجين ما يبرهن على استجابة تالية عدّلت من التصور، وحاولت إحداث انحراف عن التقاليد وفق استيعاب للمعطى الجديد، ومن هنا، فإن مسألة التنسيب التاريخي لقصيدة الهُذَليْ مغاير للتنسيب الجمالي والشعري، فالقصيدة صدى تجاوبات ومحاورات وقلق مع الأعراف الشعرية، ومحاولة إثبات السبق، "فعندما يكتب شاعر "فَحْل"، لا ينفك يمر بهذه المراحل الثلاث بطريقة جدلية (ديالكتيكية) في خضم صراعه مع شعراء الماضي الفحول (**ونترك عن قصد عبارات بلوم الدالة على الذكورة مكشوفة**)(سلدرن وآخرون، 2022، ص 265). فالفحولة الشعرية هنا توتر بين قلق القول السابق، والقدرة على التجاوز؛ لذا تنطلق القصيدة من النص الأم، وتحاوره، وتنحرف عنه، وتغيبه، ثم تملأ الصيغة الشعرية بالتقاليد والأعراف المستمدة من المعتمد الجمالي في المراثي لدى الهُذَليين.

الخاتمة

1. يظهر قلق التأثر في قصيدة الهُذَليْ في اتجاهين: الاستيلاء على الصوت الشعري لقصيدة سعدى، وقلب النغمة الأنثوية عبر تذكير القصيدة، وتحويل الندب الأنثوي إلى الجلد الذكوري، والمرحلة الأخيرة حالة متنامية دالة على تفكير في قصيدة سعدى كأنها غير كاملة.

2. تبدو الأجزاء الأخيرة من قصيدة أبي ذؤيب تقوم بعملية الإكمال. فيفتح القصيدة على التناص مع تقنيات الشعراء السابقين وأساليبم ونصوصهم وامتصاص الأعراف والتقاليد الشعرية وتكثيفها بغية الوصول إلى فرادة مرثية الهُذَليْ وقدرتها على البقاء بوصفه نصًا فريدا في نوعه.

3. تحتل المعارضة الشعرية وفكرة التوالد النصي بناء على التراث الشعري السابق مكانًا محوريًا في الشعرية العربية القديمة، وتشي الجوانب الإيقاعية وقيم القافية والتوالد الصوتي والمعجمي بكونها عوامل مساهمة في النسخ النصي وجدلية التأثر في خفائه وظهوره.

4. اتضح من خلال معاينة جدلية التأثر الشعري الفارق النوعي والجمالي التنسيب الخاص بالقصائد ومنازع الشعراء، فهناك مغايرة بين التنسيب التاريخي والجمالي، لذا إن مسألة التنسيب التاريخي لقصيدة الهُذَليْ مغاير للتنسيب الجمالي والشعري، فالقصيدة صدى تجاوبات ومحاورات وقلق مع الأعراف الشعرية، ومحاولة إثبات الفرادة.

5. إن العامل الحاسم في احتلال قصيدة معينة قمة هرمية التقاليد الشعرية يتبدى في قدرتها على حيازة أكبر قدر من التقاليد الشعرية النوعية، بحث تكون مكنزًا للأعراف الشعرية، وفي الوقت ذاته، أن تظهر فيها أمارات متنوعة دالة على امتصاص وتحويل التقاليد في مسار مبتكر، ينأى عن تكرراية النماذج السابقة.

المصادر والمراجع

الأصفهاني، أ. (1952). *الأغاني* (ط1). القاهرة: دار الكتب والوثائق القومية.

الأصمعي، ع. (2021). *الأصمعيات* (ط8). القاهرة: تحقيق أحمد شاكر، وعبد السلام هارون. دار المعارف.

آلان، ج. (2011). *نظرية التناص* (ط1). سوريا: ترجمة باسل المسالمة. دار التكوين.

بلاشير. (1973). *تاريخ الأدب العربي* (ط1). دمشق: ترجمة إبراهيم كيلاني. منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي.

بلوم، هـ. (2000). *خارطة للقراءة الضالة* (ط1). سوريا: ترجمة عابد إسماعيل. دار التكوين.

بلوم، هـ. (2010). *كيف نقرأ ولماذا* (ط1). القاهرة: ترجمة نسيم مجلي. المركز القومي للترجمة.

بلوم، هـ. (2012). *فن قراءة الشعر* (ط1). سوريا: ترجمة باسل المسالمة. دار التكوين.

بلوم، هـ. (2019). *قلق التأثر، نظرية في الشعر* (ط1). سوريا: ترجمة عابد إسماعيل. دار التكوين.

بلوم، هـ. (2021). *التقليد الأدبي الغربي، مدرسة العصور وكتبها* (ط1). سوريا: ترجمة عابد إسماعيل. دار التكوين.

تيم، م. حمدي، م. (2022). مشهد الموت بين عينيّتي أبي ذؤيب الهذلي وسعدى بنت الشمردل. *مجلة كلية التربية للبنات*، 33(4)،

الجاحظ، أ. (1965). *الحيوان* (ط2). القاهرة: تحقيق عبد السلام هارون. مكتبة مصطفى البابي الحلبي.

الجبير، هـ. (2022). *الدلالات الرمزية في شعر الصعاليك إلى نهاية العصر الأموي* (ط1). دمشق: دار ديموزي.

حسين، ع. (2015). أمير شعر أبي ذؤيب وغرة كلامه عند الثعالبي. *مجلة التراث العربي*، اتحاد الكتاب العرب، (137).

حميدة، م. (1995). *في التذوق الجمالي لعينة أبي ذؤيب الهذلي، دراسة نقدية إبداعية* (ط1). الأردن: دار عمار.

خليف، ي. (1959). *الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي* (ط4). القاهرة: دار المعارف.

الذبياني. (1911). *ديوان النابغة الذبياني* (ط1). القاهرة: دار الهلال.

سلدن، ر. (2022). *دليل القارئ إلى النظرية الأدبية المعاصرة* (ط1). القاهرة: ترجمة جابر عصفور، وحسام نايل، تقديم محمد عناني. المجلس القومي للترجمة.

السمؤال. (1955). *ديوان السمؤال، صنعه أبي عبد الل نفطويه* (ط1). بغداد: دار المعارف.

السيوطي، ج. (1966). *شرح شواهد المغني*. طبعه وعلق حواشيه: أحمد ظافر كوجان، مذيل وتعليقات: محمد محمود. القاهرة: لجنة التراث العربي.

الشنفرى. (1996). *ديوان الشنفرى* (ط2). بيروت: جمعه أميل يعقوب. دار الكتاب العربي.

الشنقيطي، م. (1965). *ديوان الهذليين، ترتيب الشنقيطي* (ط1). القاهرة: دار القومية للطباعة والنشر.

الضبي، م. (2021). *المفضليات* (ط8). القاهرة: تحقيق أحمد شاكر، وعبد السلام هارون. دار المعارف.

عبد السلام، م. (2014). دال الدهر ولعبته: قراءة تفكيكية في عينية أبي ذؤيب الهذلي. *مجلة تصدر عن نادي الباحة الأدبي - المملكة العربية السعودية*، (1)، يناير.

عقيل، هـ. (2022). *القصيدة الانتقالية في صدر الإسلام* (ط1). سوريا: وزارة الثقافة الهيئة العامة السورية للكتاب.

عنترة. (1992). *شرح ديوان عنترة، الخطيب التبريزي* (ط1). لبنان: دار الكتاب العربي.

القيرواني، ش. (1926). *إعلام الكلام، أو مسائل الانتقاد بلطف الفهم والافتقاد* (ط1). القاهرة: مكتبة الخانجي.

ليتش، ف. (2000). *النقد الأدبي الأمريكي، من الثلاثينيات إلى الخمسينيات* (ط1). القاهرة: ترجمة محمد يحيى، مراجعة ماهر شفيق فريد. المجلس الأعلى للثقافة.

المجذوب، ع. (1970). *المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها* (ط2). الخرطوم: الدار السودانية.

مكاريك، أ. (2006). *موسوعة النظرية الأدبية المعاصرة مداخل نقاد مفاهيم* (ط1). القاهرة: ترجمة حسن البنا عز الدين. المركز القومي للترجمة.

النويهي، م. (1953). *الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه* (ط1). القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر.

References

Abdul Salam, M. (2014). The Dal of Eternity and its Game: A Deconstructive Reading in the Eyes of Abu Dhu'ayb Al-Hajli. *Magazine published by Al-Baha Literary Club*, Kingdom of Saudi Arabia, Issue 1, January.

Al Majzoub, A. (1970). *The Guide to Understanding Arab Poetry and Its Production* (2nd ed.). Khartoum: Sudanese House.

Alan, G. (2011). *Intertextuality* (1st ed.). Syria: Translated by Basil Al-Masalma. Dar Al-Takween.

Al-Asma'i, A. (2021). *Al-Asmaiyat* (8th ed.). Cairo: Investigation by Ahmed Shaker and Abdel Salam Haroun. Dar Al Maaref.

Al-Dhabi, M. (2021). *Favorites* (8th ed.). Cairo: Investigation by Ahmed Shaker and Abdel Salam Haroun. Dar Al Maaref.

Al-Dhubyani. (1911). *Diwan Al-Nabigha Al-Dhubyani* (1st ed.). Cairo: Dar Al-Hilal.

Al-Isfahani, A. (1952). *Kitab al-Aghani* (1st ed.). Cairo: National Books and Archives House.

Al-Jahiz, A. (1965). *The Book of Animals* (2nd ed.). Cairo: Investigation by Abdul Salam Haroun. Mustafa Al-Babi Al-Halabi Library.

Al-Jubeir, H. (2022). *Symbolic connotations in the poetry of the vagabonds until the end of the Umayyad era* (1st ed.). Damascus: Dar Demuzi.

Al-Nawahi, M. (1953). *Pre-Islamic poetry: A method for studying and evaluating it* (1st ed.). Cairo: National House for Printing and Publishing.

Al-Sam'al. (1955). *Diwan Al-Sam'al*, compiled by Abu Abdullah Naftawayh (1st ed.). Baghdad: Dar Al-Ma'aref.

Al-Shanfari. (1996). *Diwan Al-Shanfari*, compiled by Emile Yacoub (2nd ed.). Beirut: Dar Al-Kitab Al-Arabi.

Al-Shanqeeti, M. (1965). *Diwan al-Hudhaliyyin*, arranged by Al-Shanqeeti (1st ed.). Cairo: National House for Printing and Publishing.

Al-Suyuti, C. (1966). *Explanation of Al-Mughni's evidence*. Printed and annotated by Ahmed Zafer Kogan, editor and comments by Muhammad Mahmoud. Cairo: Arab Heritage Committee.

Antara. (1992). *Explanation of Diwan Antara* (Al-Khatib Al-Tabrizi, 1st ed.). Lebanon: Dar Al-Kitab Al-Arabi.

Aqeel, H. (2022). *The transitional poem at the beginning of Islam* (1st ed.). Syria: Ministry of Culture, Syrian General Authority for Books.

Benign, M. (1995). *On the aesthetic taste of Abu Dhu'ayb's comic sample: A creative critical study* (1st ed.). Jordan: Dar Ammar.

Blasher. (1973). *History of Arabic Literature* (1st ed.). Damascus: Translated by Ibrahim Kilani. Publications of the Ministry of Culture and National Guidance.

Bloom, H. (2000). *A Map of Misreading* (1st ed.). Syria: Translated by Abed Ismail. Genesis House.

Bloom, H. (2010). *How We Read and Why* (1st ed.). Cairo: Translated by Nassim Majali. National Center for Translation.

Bloom, H. (2012). *The art of reading poetry* (1st ed.). Syria: Translated by Basil Al-Masalma. Genesis House.

Bloom, H. (2019). *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry* (1st ed.). Syria: Translated by Abed Ismail. Genesis House.

Bloom, H. (2021). *The Western Canon: The Books and School of the Ages* (1st ed.). Syria: Translated by Abed Ismail. Dar Al-Takween.

Cyrene, Sh. (1926). *Informing speech, or issues of criticism with kindness and lack of understanding* (1st ed.). Cairo: Al Khanji Library.

Hussein, A. (2015). The prince of Abu Dhu'ayb's poetry and the strangeness of his speech at Al-Tha'alabi. *Arab Heritage Magazine*, Arab Writers Union, (137).

Khalif, Y. (1959). *Tramp poets in the pre-Islamic era* (4th ed.). Cairo: Dar Al-Maaref.

Leach, F. (2000). *American literary criticism, from the thirties to the fifties* (1st ed.). Cairo: Translated by Muhammad Yahya, reviewed by Maher Shafiq Farid. Supreme Council of Culture.

McCarrick, A. (2006). *Encyclopedia of contemporary literary theory: Critics' introductions, concepts* (1st ed.). Cairo: Translated by Hassan Al-Banna Ezz El-Din. National Center for Translation.

Selden, R. (2022). *A reader's guide to contemporary literary theory* (1st ed.). Cairo: Translated by Jaber Asfour and Hossam Nayel, presented by Muhammad Anani. National Council for Translation.

Tim, M., & Hamdi, M. (2022). The scene of death between the eyes of Abu Dhu'ayb al-Hudhali and Saadi bint al-Shamardal. *The Journal of the College of Education for Girls*, a peer-reviewed quarterly scientific journal for the humanities and social sciences issued by the College of Education for Girls - University of Baghdad - Iraq, 33(4).