

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية  
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي  
جامعة منتوري قسنطينة

رقم الايداع: .....

كلية الآداب و اللغات

رقم التسجيل: .....

قسم اللغة العربية و آدابها

بنية القصيدة العربية في الجاهلية و الاسلام  
أطروحة دكتوراه دولة في الأدب العربي القديم

المشرف:

الأستاذ الدكتور عبد الله العشي

اعداد الطالب:

فورار محمد

السنة: 1426هـ - 2006م

بسم الله الرحمن الرحيم

" رب أوزعني أن أشكر نعمتك التي أنعمت علي  
و على والدي و أن أعمل صالحا ترضاه "

## مقدمة

الحمد لله رب العالمين، الصلاة والسلام على النبي الأمين صلى الله عليه  
وعلى آله الطيبين:

ينبغي أن تتحد مادة البحث بالتقسيم السياسي الذي يطلق على العصرين والذي يحكم التاريخ العربي ومنجزاته الثقافية والحضارية بشكل عام، وهذا لا يعني موافقتنا على ذلك الارتباط، خاصة أن الأعمال الأدبية بشكل عام والشعر بشكل خاص في مختلف العصور التاريخية، لا يرتبط بأي حال بالفئة الحاكمة، أو بالفترة الزمنية المحددة، وإنما بمجموع ما أضفته المعطيات التاريخية والثقافية لمجموع الفئات الحاكمة والمحكومة معا.

ولعل الذي يخفف من وطأة وقع ذلك الاعتراض هو: إدراك نقاد الأدب ودارسيه بشكل عام لطبيعة العلاقة بين الشعر والتقسيمات القسرية السياسية للأدب عموماً. وكذلك إن مصطلح الشعر الهذلي تجاوز بسبب شيوعه دلالاته السياسية إلى دلالة أدبية ترتبط بجهة محددة كظاهرة لها خصوصيتها.

وربما كانت تكمن تلك الخصوصية وراء أغلب الدراسات التي قامت حوله، وهي تتبع من موقع التساؤل عن أهمية الشعر في معيار النمطية النظرية للقصيدة العربية، التي تحكم النقد العربي والنمط النظري للقصيدة ومتطلبات المتلقي.

إلا أن أصحاب تلك الدراسات دخلوا خيمة القبيلة الهذلية بدلا من دخولهم خيمة شعر القبيلة، وبالتالي فنحن أمام بنية واحدة تتحكم في العقل العربي في عصر الشعر المدروس، وعصر الناقد الدارس.

إن تلك البنية العقلية في العصرين الجاهلي والإسلامي حملت معايير البحث عن المطابقة والمواكبة والاهتداء، فإذا حققها شاعر من الشعراء تضاربت الآراء حوله بين معجب بفحولته الشعرية وبين مدين له لا تباعه وتقليده، وإذا خرج عنها الشاعر بمستوى من مستويات القصيدة تناثرت المواقف بالإشارة إلى خروجه عن سنة العصر أو القبيلة. وفي كلتا الحالتين يبقى السؤال، أين هي خصوصية القصيدة الهذلية في العصرين الجاهلي والإسلامي المتكشفة عن قراءة شعرية شعر الهذليين مجردة من

حمولات تلك البنية العقلية النابعة من معطيات النص لتقييمه لذاته بوصفه نصا شعريا  
إبداعيا؟

في ضوء ذلك بحثت هذه الدراسة عن مشروعيتها في الوجود متبعة ثلاثة عناصر  
رأى فيها الباحث سبب ابتعاد الدراسات السابقة عن أهدافها.

1- الانطلاق من حكم القيمة المسبق على العصرين.

2- الوقوف عند نماذج انتقائية من المتن الشعري

3- قراءة العصرين الجاهلي والإسلامي من خلال النصوص، وليس قراءة النصوص  
في حد ذاتها.

وقد حاولت هذه الدراسة تعويض تلك العناصر بمواجهة النصوص الشعرية  
مباشرة وقراءة بناها الدالة، من خلال الإفادة من بعض المواقع، من معطيات المنهج  
الإحصائي وخاصة حين يفضي ذلك إلى نتائج موضوعية وبين سمات عامة وفردية  
في الوقت ذاته، بالإضافة إلى الإفادة من الأدوات الإجرائية الفعالة في النقد المعاصر،  
كالتوازي والانزياح ومعيار المشابهة والمجاورة في بناء الصورة الشعرية... الخ.

إلا أن ذلك جاء ضمن سياق كشف البؤرة الدالة في القصيدة ولم يبرز كمعلم نظري،  
بل كأداة كاشفة لشعرية النص أو فاعليته، ولذلك تغيب تلك الأدوات من الحضور  
المباشر وتظهر كعوامل مساعدة في إبراز النتائج التي تخلص إليها فصول هذه  
الأطروحة وتؤدي إلى بلورة الصيغة الشاملة لمقولتها.

يرى الباحث أن القصيدة الهذلية في العصرين الجاهلي والإسلامي تمثل نتاجا فرديا  
يعبر عن ذات جمعية ملتزمة بوعي الشاعر، بوصفه المعبر فنيا عن الوعي الجمعي،  
من خلال القصيدة، والقصيدة هي الحاملة لرؤيا الشاعر والمجتمع الهذلي بشكل عام  
للمجتمع العربي في العصرين الجاهلي والإسلامي. وهي رؤية نكوصية في جوهرها،  
ولكنها لا تقتفر إلى خصوصية الذات، وتتشكل في العوامل المؤثرة في العمل  
الإبداعي والوعي الاجتماعي بشكل عام، وهي عوامل تبرز في ملمحين أساسيين هما:  
1- الحالة الاجتماعية والأمنية لقبيلة هذيل، فهي وضعية تكشف أزمة الحياة والموت  
التي يعيشها الفرد في مواجهة متطلبات عصره على المستويين: الداخلي والخارجي.

2- المنظومة الثقافية السائدة في العصرين الجاهلي والاسلامي: وهي منظومة ذاتية تتبع من مرجعية تعليمية تعيد إنتاج النموذج السائد، أو تستفيد من مرجعية تاريخية، تهدف إلى إعادة صياغة النموذج السابق على جميع المستويات، بما فيه النموذج النظري للقصيدة العربية.

في ظل ذلك نقرأ القصيدة الهذلية في العصر الجاهلي والإسلامي، وهي حاملة لثلاث محطات في رؤيتها للعالم، رؤية تعيد بلورة الماضي المزدهر لإنقاذ الحاضر. ورؤية تبحث عن ذاتها داخل إطار الرثائية، بوصفها تعبيراً عن القوة الخارقة. ورؤية إجترارية للنموذج النظري للقصيدة العربية.

تحكمت تلك المحطات في العناصر الجزئية للبنى الدالة وجميع الوحدات الأساسية في بناء القصيدة.

وقد تمثل ذلك البناء بخمسة فصول بعد المدخل، وأوجز المدخل القول بمفهوم القراءة الشعرية، وكذلك مفهوم البناء، ثم بين أيضاً قراءة الدارسين بشكل عام للقصيدة الهذلية، وشرح المدخل أيضاً تموضع الشاعر الهذلي في البنية الاقتصادية والاجتماعية والثقافية والسياسية داخل القبيلة.

ثم جاء دور الفصل الأول مفصلاً حديثه عن توضيح مفهوم البناء المعماري لدى النقاد المعاصرين، ومن ثم الكشف عن الطرق الفنية التي تم عبرها تشكيل القصيدة الهذلية من خلال تقسيمها إلى بناء خارجي، وفيه تم درس البناء التوقيعي والشامل والمقطعي والتشكلي. وبناء داخلي تجلى في البناء الغنائي والملحمي والأسطوري والقصصي والدرامي.

ولقد تم البدء بدرس البناء في شعر هذيل لتأكيد النظرة الكلية الشاملة للنص في وحدته وتكامله، بعيداً عن المفهوم التجزيئي للبنية، مما يؤكد أيضاً استخدامنا الحر لمفهوم البنية.

وتتحرك القراءة في الفصل الثاني (التتاص) نحو البنية عن طريق كشف العلاقات التي تربط النصوص الحاضرة بالنصوص الغائبة عنه، وهذه القراءة تؤكد حرية المتلقي في كشف ما وراء النص من مرجعية ثقافية، كما تؤكد الحرص على ربط الشعر الهذلي بأنماط الثقافات الأخرى.

وركزت القراءة في الفصل الثالث ( التشكيل اللغوي – المستوى التركيبي – ) على إبراز الدور الأساسي الذي تقوم به الكلمة في تشكيل بنية النص من خلال استكشاف التفاعلات النصية للكلمات داخل سياق التجربة الشعرية، وقد تمت دراسة الكلمة من خلال ثلاثة مداخل إجرائية تسهم في الكشف عن شعرية الكلمة، وهي الكلمة/ الموضوع، والكلمة/ اللون، والكلمة الصفة، ثم انتقلت الدراسة إلى مستوى الجملة، حيث أظهر التحليل النصي مجموعة من الظواهر الأسلوبية للجملة، وبيّن أنماطها المتعددة في شعر الهذليين مثل استخدام المتواليات الاسمية التي ينضوي تحتها تشكيلات الضمائر، وفكرة التقديم والتأخير، وكذلك أنماط الجمل كالجملة التقريرية والجملة المتداولة، والجملة التعبيرية الحرة.

وتحركت القراءة في الفصل الرابع التركيب البلاغي (الصورة الفنية) وراء المجازات داخل نماذجها المصورة، وتم اكتشاف طبيعة الصورة في شعر هذيل وقد ظهر ترجيحها بين الطابع الحسي والمركب والتجريدي، كما تم استكناه الإيحاءات الشعرية من خلال تحليل المركب البلاغي الذي نجده في كيفيات متباينة، منها: محسنات المشابهة ومحسنات المجاورة.

ويحاول الفصل الأخير: البنية الإيقاعية الحديث عن المستوى الإيقاعي في عناصر ثلاثة، هي: الوزن والتجانس الصوتي، والقافية.

وقد ناقش البحث علاقة الوزن مع الغرض انطلاقاً من تقسيم البحور الشعرية إلى مجموعات، بينت النتائج الإحصائية، على مستوى البنية العروضية للبحور وعلى مستوى كثافة حضورها في الشعر، انسجامها وتأطيرها لطبيعة العلاقة بين الوزن والغرض. كما تم التوقف عند الصور الدالة في العلاقة بين التقطيع النظمي والتمفصل الدلالي في القصيدة الهذلية.

وفي صور التجانس الصوتي فقد حاول البحث تجاوز النزعة التجزيئية للمحسنات البلاغية وإعادة ترتيبها في بؤرتين دالتين: المماثلة والمضارعة، نزعت إلى تعزيز الإيقاع كجزء من رؤية الشاعر الهذلي للقصيدة في عصره، وجزء من البحث عن الذات في مواجهة الواقع.

وقرأ الفصل الخامس القافية من حيث وظيفتها الإيقاعية؛ وبالتالي كان لا بد من إدراجها في سياق ألوان بلاغية متعددة درست أفقياً على مستوى البيت، وعمودياً على مستوى القصيدة، وذلك من منظور قانون البحث على التماثل الصوتي والاختلاف الدلالي الذي تحكّم في المستوى الإيقاعي بشكل عام.

ثم تأتي خاتمة الأطروحة فتلخص ما توصل إليه البحث من نتائج، كما أفرزتها البنى الدالة غير المنقطعة، في بعض مواقعها الجزئية داخل المتن، وفي حالتها الثقافية الشاملة، عن المعطيات التاريخية التي كان يعيشها المجتمع الهذلي في العصرين الجاهلي والإسلامي.

إن الخصوصية التي خلصت إليها فصول البحث لا تعني أن الدراسة تطمح إلى ترجيح المثال من بين دراسات الشعر الهذلي في العصرين الجاهلي والإسلامي، وإنما تطمح إلى خلق لحظة حوار موضوعية مع النص الشعري الهذلي باعتباره نصاً إبداعياً، وليس وثيقة تاريخية اجتماعية فقط.

إلا أن ذلك الطموح كان يفرض اللقاء مع مشرف مقدر يقرن بين الطموح المتكون النظري الذي يحيطه بدراسة القصيدة الهذلية، فكان الأستاذ الدكتور عبد الله العشي هو الذي حظي بذلك القران، فساعدني للوصول إلى حسنات تلك الأطروحة الطموحة المتواضعة، فله جزيل الشكر والتقدير لما خصني به من سعة صدر بددت الكثير من أسئلتني وحيرتي وقللت من هناتي الكثيرة التي تعود إلي وحدي.

## المدخل

قراءة في مراجع القصيدة الهذلية وفي سياقها التاريخي

### أولاً: قراءة في مراجع القصيدة الهذلية:

1-: قراءة المصطلح بين المفهوم و الآلية.

2-: قراءة في آثار دارسي الشعر الهذلي.

ثانياً:تموضع الشاعر الهذلي داخل البنية الاجتماعية والاقتصادية والثقافية للقبيلة

أولاً: ما القراءة؟ وما هو مفهومها؟ وما هي آليات القراءة؟

أ- فعل القراءة: إن العمل الإبداعي الأدبي هو في الأصل حضور ووجود، ولكنه وجود لا نتلمسه إلا في حالة الالتقاء بالنص، فالأدب نص و قارئ له، وأن النص وجود مبهم كحلم مغلق لا يتحقق وجوده إلا بالقارئ، و لا يمكن للنص أن يأخذ صفته الأدبية إلا بفعل القراءة، ومن دون ذلك يظل عملاً غير مكتمل إلى اسم يبعث في القارئ الروح، لأنه لا يمكن للنص أن يرى النور إلا من خلال عيني القارئ، وبهذا تتأكد أهمية القارئ، و تبدو خطوة القراءة أداة فاعلة في وجود أدب معين، فماذا تعني عملية القراءة؟ و ما هي كفاءاتها، و ما هي آلياتها التي تركز عليها للوصول إلى النص الإبداعي؟

ليس من اليسير تحديد مفهوم دقيق لعملية القراءة، ذلك أن مفهومها متغير بتغير القراءات، وهي تتعدد حسب المكان و الزمان و نوع القراءة، و من هنا يأتي مفهومها خاضعاً لهذا التعدد، كما أنها لا يمكن بأي حال أن تؤخذ بمعناها البسيط على أنها تمرير البصر على السطور و وصل الحروف بعضها ببعض من اليمين الى الشمال أو العكس ومن الأعلى إلى الأسفل و إنما هي فوق ذلك كما يوردها تودوروف "مسار" يفصل المتلاحم و يجمع المتباعد... و يشكل النص في فضائه لا في خطّيته" (1) فهي بهذا شكل إبداع جديد يضاف إلى عملية النص و المراد بعملية القراءة هي: " العملية الذهنية التي يتم بها تلقي النص الشعري، و التفاعل معه، و تفسير معطياته، و تحليل أبنيته و صورته و رموزه" (2)

1- تودوروف. الشعرية، ت محمد الولي، مبارك حنون: دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب ص 22

2- شفيق السيد / قراءة الشعر و بناء الدلالة: دار غريب للطباعة، القاهرة، 1999، ص 193.



فتكون بهذا عملية تقرير لمصير النص، فإذا سلّمنا بداهة على أنه: مزن ماطر، فهو كذلك، أو جاف قاس فهو كذلك، أو تلقيناه على أنه سعال فردي أو وميض إنساني، وتجربة إنسانية، فهو كذلك، فالقراءة بهذا المفهوم هي حياة الأعمال الأدبية من حيث أنها تفجرها عبر الزمن، وتحقق كينونتها. و بوجودها تتجدد حرارة دم النص المقروء، لكن إلى هذا الحد نحن على يقين بأن فعل القراءة شيء ضروري، فما هو لون هذه القراءات التي تحقق وجود النص الإبداعي؟

### **ب- أنواع القراءة:**

وفي هذا الصدد يمكنني أن أتعرض لثلاثة أنواع من القراءات، وأولها:

#### **1- القراءة الإسقاطية:**

هي نوع من القراءة تتميز بأنها شكل عتيق و تقليدي لا تركز كل طاقاتها على النص، وإنما تمر من فوقه، ومن جوانبه، لتتجه صوب المؤلف، أو المجتمع، منكرة استقلالية النص الأدبي، و تراه مجرد وثيقة لإثبات ظاهرة اجتماعية أو تاريخية، أو تحديد هوية شخصية أو ثقافة معينة. فالقراءة الإسقاطية تمارس نوعاً من الاغتراب على النص، و الابتعاد عن مواطن تفجراته الجمالية و الدلالية و الإبداعية.

#### **2- القراءة الشارحة :**

هي قراءة تلتزم بالنص المبدع، و لكن لا تغوص في أغواره، بل تأخذ بظاهر معناه؛ بالمعاني البسيطة التي تطفو على السطح، دون سبر أغواره و الغوص في مكوناته، هي مجرد إبدال كلمة بأختها أو عبارة بأخرى، هي كسابقتها تقريبا بعيدة عن مواطن الإثارة والجمال في النص، لا تتمكن من الولوج إلى العالم الشعري، والتوحد مع النص في تجربة فنية واحدة.

#### **3- القراءة الشعرية:**

هي القراءة الداخلية الاستبطانية للنص الشعري، أي قراءة البنى العميقة فيه، وفي تسوية جمالياته، لإعادة خلقه، وتشكيله من جديد، إنها الطريق الثانية في عملية الإبداع، بل إن متعتها قد تفوق متعة العمل الإبداعي نفسه، فهي: "فعل خلاق فعل ينبش و يحفر، باحثاً عن المعاني الثواني الغائبة، لإعادة بناء تصور للنص عند تلقيه" (1).

إن القراءة بهذا المعنى، هي القراءة التي أحاول أن أتوخاها في دراستي هذه، قراءة تفتح أمام هذا المتلقي عوالم جديدة من الخيال والإبداع، لفهم وإدراك القصيدة المبدعة إنها أشبه بقراءة الفلاسفة للوجود.

فما هي كفيات وما هي آليات هذه القراءة التي يمكن أن تكون سببا في إنتاج عمل إبداعي ينبع من النص الأصلي فيضاهيه أو يقاربه، بل قد يفوقه؟

### كفيات القراءة و آلياتها:

إن عملية القراءة كتنظير و إجراء لم تكن جلية واضحة المرامي والأهداف إلا مع " جمالية التلقي(1) في المدرسة الألمانية ( كونستانس) و التي كان من أعلامها (أيزر) و (ياوس) وعملية القراءة في نظرهم تسير وفق اتجاهين متبادلين، من النص إلى القارئ، و من القارئ إلى النص، فالنص يعطي للقارئ أبعاده، و القارئ يضيف عليه أبعادا جديدة من خلال تجاربه الحياتية، و التي تمنحه القدرة على استبدال الدلالات التي يتلقاها من النص، فحين يستقبل القارئ النص، و يحس بالإشباع النفسي و الجمالي يحدث الوقع، و تكون بذلك عملية القراءة قد أدت دورها، و يكون ذلك وفقا لآليات تمتلكها عملية القراءة، فما هي هذه الآليات إذن ؟

لعل من أهم هذه الآليات هي ذلك الحوار الذي يعقد بين القارئ و النص، فيكون إثارة للخلق والإبداع باستنطاقه والتفاعل معه،" لتستجلي ما فيه من رؤية للذات و للآخر وللزمان و المكان وللعالم وكل الأشياء التي يرتبط الشاعر معها في علاقة"(2)، فيتحول بذلك النص إلى كائن حي وإلى وجود وحضور يستوجبه القارئ، وينظر إليه باعتباره كلا متكامل و لا يتأتى مثل هذا الحوار إلا بمصاحبة النص، ومرافقته.

1- مدرسة نشأت و تطورت في مدرسة " كونستانس" التي تعد بؤرة النقد الأدبي ذي التوجه التقوي ومن أبرز ممثليها: هانز روبرت ياوس، و فولغانغ أيزر، وأهم إنجاز لهذه النظرية هو وضع القارئ موضع الاهتمام والدراسة، و التركيز على العلاقة التفاعلية بينهما.

2- إيناس عياض : إستراتيجية التلقي: ص 277-278

إن التفاعل هو الذي يحقق للعمل الأدبي وجوده الفعلي، وأهم شيء ينفعل به القارئ، هو اللغة، والصورة، والإيقاع، و الوزن، وليس المهم في فصل هذه العناصر عن بعضها، وإنما يكون ذلك في ضوء المعاينة الكلية للنص، كما يمكن الإشارة أن حياة الأعمال الأدبية " لا تكمن في وجودها بالذات، إنما تكمن في التفاعل الذي يحدث بينها وبين الإنسانية (1).

وهناك عنصر آخر في عملية القراءة، فهي تتمثل في الذوق الخاص، ذلك أن القراءة فعل حر، و لكن القارئ بتجاربه، وبظروفه، و بالتالي ذوقه. تنتج قراءة حرة بعيدة عن تلك الإلتزامات الخارجية.

ومن هذا المبدأ برز على صفحات النقد الحديث ما يسمى بالنص المفتوح، وتعدد القراءات له، فكل نص مقابل لهذا التعدد نص غني و ثري. وكل قراءة جديدة للنص هي قادرة على الكشف عن أسرار جديدة مضمرة فيه، وكما امتلأ النص بالأسرار اللامتناهية كان نصا قابلا لقراءات جديدة ومتعددة. وتختلف مستويات القراءة من شخص إلى آخر باختلاف الاستراتيجيات الخاصة بكل شخص، إذ أن القراءة تتغير بتغير النص المقروء أولاً، و بتغير الاستراتيجيات الخاصة لكل قارئ وفقاً لمرجعياته المعرفية، وقدرته على إدراك علاقات النص المقروء. وقد تتعدد أسباب تباين مستويات القراءة بسبب:

أ- الذوق الفردي الذي يختلف بطبيعة الحال من قارئ إلى آخر.

ب- المرجعية الثقافية التي تكاد تتساوى عند القراء على المستوى المعرفي والمستوى البيولوجي (2).

ج- إضافة إلى الحس الجمالي الذي يلعب دوراً هاماً في كيفية تلقي القارئ للنص، وكذلك التجربة الإنسانية و رؤية القارئ لما حوله، فهذه التجربة، و تلك الرؤى. هذه العناصر تعمل جميعها من أجل توسيع فهم وإدراك و وعي القارئ بالنص. إن القراءة وفق هذا المعنى الذي أتوخاه عبارة عن حوار مفتوح، ينحو منحى التأويل، و لكن ليس مفتوحاً لكل التأويلات، وإنما يكون ذلك بشروطه الثقافية

1- موسى رباعية: قراءة النص الشعري الجاهلي - دار الكندي، الأردن 1998. ص 47.

2- المرجع نفسه: ص 47

والفكرية والجمالية، واستراتيجيات تتوفر لدى القارئ، فكرا و جمالا وحسًا. كما يتطلبه النص ويقتضيه. فالصورة المثلى لطموحه الجمالي، التي يجد نفسه فيها، أو يشبع رغباته عندها أو يجد فيها ما يسعى لتحقيقه(1). و بالتالي يحدث التوحد و الامتزاج بين التجربتين أو بين الذات والموضوع، إنه اكتشاف جديد للحياة، ولكن الاكتشاف عمل شاق خاصة وأن القصيدة سمتها التلميح ، والتحجب، والتمنع إذ أنها " تتمتع على القارئ، فلا تبوح له بمكوناتها دفعة واحدة، لأنها مبنية على قاعدة التحفظ، والتستر فهي تحاول أن تختبئ خلف نقابها ولا تكشف فاعليتها و جاذبيتها"(2). فعلى القارئ إذن أن يتحمل الصعاب للوصول إلى أسرار القصيدة، تلك الصعاب التي يعانيتها الشاعر نفسه إبان العملية الإبداعية، و أن يرتحل رحلات طويلة في تضاريس العمل الإبداعي، و يمتلك مفاتيح أسرار ه للولوج إلى عالمه الخفي، إذ أن القارئ الذي لا يمتلك هذه المفاتيح سيبقى لا محالة عند عتبة هذا النص أو ذاك، ما لم يمتلك تلك الأدوات التي يلج إليها هذا العالم السحري.

إن القارئ في مرحلة القراءة لم يعد مجرد مستهلك، و إنما هو ذلك المنتج "وهذا النوع من القراء يسعى بطموحه لأن يكون مبدعا أكثر من أن يكون شارحا(3). هذا وقد ربط عبد الله الغدامي القراءة، والبدو الرحل في علاقة متشابهة، إذ يقول: " إن كانت القراءة تنطوي على تشظي المقروء، و تفتته بين وجوه المرأة المتهشمة، فإن المقروء قد أصبح من التفتح والتمدد إلى درجة هو فيها فضاء مباح لتحركات حرة من القارئ، لقد صار القارئ مثل البدوي المرتحل الذي يتحرك في أرض الله الواسعة حيث الأرض كلها حل و مرتحل له.

فالقارئ إذا هو ذلك الذي يجعل المحال ممكنا، والممكن مرغوب عنه، و مثله البدوي الذي لا يرى للأرض حدودا تمنع ترحاله"(4) هنا يكون زمن القارئ حيث اللاحود

من

1- عدنان حسين قاسم. الاتجاه الأسلوبى البنيوي في نقد الشعر العربي- الدار العربية للنشر والتوزيع- مصر 2001 ص 237.

2- المرجع نفسه: ص 235

3- موسى ربابعة: قراءة النص الشعري الجاهلي. ص 13

4- عبد الله الغدامي. تأنيث القصيدة والقارئ المختلف- المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء، المغرب، بيروت- لبنان. ط1 س1999. ص 160.

جهة، وحرية القارئ والمقروء من جهة ثانية، وبالتالي تكون المعرفة حرة والثقافة مفتوحة وحية(1). فنلاحظ إذا هذا الجنين الإبداعي وهو ينتقل من بطن أمه الأولى إلى عالم جديد تحت رعاية التجربة: الكلمة، الرؤية الشعرية، تحتضن عالم القصيدة الشعري ككل.

وكل قصيدة تمثل عالما و رؤى كونية، نسعى لاحتضانها في هذا البحث، قصيدة متفردة و متميزة لا تفصح عما تريد إلاّ مراوغة، لها منطقها الخاص، و قوانينها المستقلة، يسعى مبدعوها إلى أن يعيدوا شعرية الكون على طريقتهم الخاصة ومذاقهم المتميز.

### ثانيا : - قراءات في آثار دارسي الشعر الهذلي :

إن القصيدة الهذلية التي هي " خيمة هي كذلك، مليئة بأصوات النهار، وأشباح الليل، بالسكون و الحركة بالانحسار و انتظار الوعد، هي شيء يحيط به الفضاء من كل جانب، مليء بالتجاويف، يتخلل و يترنح و يجلس في الحرارة الشاغرة، إنها فضاء الشاعر إلى جانب الفضاء الأخر المحيط(2).

هكذا هي القصيدة الهذلية لها رؤى خاصة، وعالم خاص، تستدعي منا قراءة تتقاطع مع هذه الرؤى، ومع تقنيات القصيدة بصورة عامة، وضمن الإطار الكلي لهذا الشعر، لا يعني هذا الاحتكام إلى السياقات الاجتماعية و الاقتصادية و التاريخية.. التي أنتجت النص، و إنما" بتسليط الضوء على النص في ضوء رؤيا الشعر الهذلي و تقنياته بصورة عامة(3) مع الإيمان بالتفرد لكل نص من حيث بنياته و رؤاه و أبعاده.

هذا وقد أجمعت المدارس النقدية المخلفة على أنّ الشعر صورة - بشكل أو بآخر للحياة، الكلاسيكية مثلا كانت تتوق إلى بناء مجتمع متماسك يقوم على أساس أخلاقيّ راسخ بقيم ثابتة، أما أصحاب المدرسة الرومانتيكية فينظرون إلى الشعر بوصفه تعبيراً عن ذات الأديب من زاوية معاناته الخاصة، وأصحاب المدرسة البر ناسية فينظرون للأدب نظرة هامشية تعكس ألوان المتعة أو التذوق الجمالي المحض، وهذان الهدفان لا يمكن فصلهما عن الحياة .

1- المرجع السابق.ص 161.

2- نفسه،ص 162

3- نفسه، ص170

أما أنصار المدرسة الواقعية فيرون أنّ الأدب إدراك جمالي للواقع؛ أي تعبير عن الواقع في صيغة جمالية لها خصوصيتها، فالتجربة الشعرية ظاهرة ذات ملامح متميزة، وهي تدرك جوهر الواقع إذ لا ينتفي دور الذات بل يتأكد من خلال علاقة تفاعلية بينهما، فالشاعر يدرك ببصيرته النافذة الواقع بشموله وينفذ إلى جوهره.

وقد يكون هنالك صلة اتفاق بين الشعر والحياة، لكن ممكن الاختلاف في فهم هذه الصلة، ونوع الواقع المقصود، فالإنسان في أصله قبضة من طين الأرض ونفخة من روح السماء، ونفخة الروح هذه هي التي تجعل الإنسان يرتقي بحاجياته الحسية الغريزية وتهذيبها والسمو بها والاستجابة لما جبل الإنسان عليه من تشوف إلى المثل العليا، ومن هنا كانت علاقة الشعر بالحياة مختلفة عنها في المذاهب الواقعية بالفكرة الداعية إلى التكامل بين جانبي الجسم والروح واختراق الأسوار الفكرية التي أحيطت بها العلاقة بين الشعر والحياة بفكرة تدّعي تصوير السلوك البشري السوي، مع أنها لا تتكر عليه إبراز الثغرات ومظاهر الضعف الإنساني بكافة أشكاله، وهي لا تأخذ على الشاعر تعبيره عن ذات نفسه وعن مشاعره في كافة حالاته دون إسفاف أو انحراف، ولا تحظر على الشاعر وعيه بمعطيات الواقع زمانا ومكانا وفقا لمنطق التغير والتبدل عبر مراحل التاريخ المختلفة، فهي تنظر إلى العلاقة بين الشاعر والحياة نظرة مرنة رحبة تمنح الشاعر حرية كاملة.

فالشاعر بخاصة والفنان بشكل عام، ليس شخصية فنية فحسب، إنما هو شخصية بشرية إنسانية واجتماعية، والفن - بما تحمله الكلمة - هو عطاء مصفى نتج عن هذه الشخصيات معا، ثم إن ما تقدمه هذه الشخصية الفنية ليس سوى ما تختزنه من صور تجريدية وأفكار مبهمة غامضة يلتقطها إحساس الفنان أثناء تعامله الحياتي بصفته بشرا يعيش في المجتمع، إن العطاء الفني إنما يكون بحسب مزاج الفنان وطبيعته ومؤثرات البيئة المحيطة به.

وبناء على هذا التوزع في ذات الشاعر الذي نحس وكأنه واقع بين فكي كماش، بين محاولة التنفيس عن رغباته ومكبوتاته وبين هذا الواقع الذي يلتقط منه مادته، نلقى الشاعر في قبيلة هذيل يعيش التجربة نفسها وإن كان واقعه في الحياة يختلف بعض الشيء عن باقي شعراء زمانه، وحتى يتسنى الحكم على القصيدة الهذلية كان لزاما

المرور بالقراءات التي تناولتها بشيء من المماحة والدراسة والتمحيص من مختلف وجهات آرائها، في مناحيها الفنية واللغوية والبنائية والأسطورية والجمالية.. ومع هذا فإنه يتبدى لنا أن المكتبة العربية قد شحت على قرائها على مكونات هذا التراث، بخاصة الدراسات المتخصصة وفق المناهج الدراسية الحديثة في تناول النص، إلا نادرا مع تباين هذا العدد اليسير في اهتماماتها وتقارب وجهاتها. ولعل التصميم الآتي يوضح ذلك التباين أو التقارب:

أ- دراسات متخصصة في شعر هذيل      ب- دراسات غير متخصصة في شعر هذيل

1-دراسة، غ،م،ش

1-دراسة، غ،م،

2- دراسة، م، ش

2-دراسة، غ،م،ش

أ- د: تبحث في غرض

أ- دراسة، في مكان واحد. د: ق، واحدة

ب- دراسة:تبحث في أغراض

ب- دراسة: شعر شاعر واحد

إنني في هذه القراءة لم أؤثر منهاجا بعينه أتبناه أو أزعم تطبيقه حرفيا، وإنما سعيت في توجيهي إلى المزج بين التوجه والتقنيات الحديثة بطرف، دون السباحة كلية في تيارات المناهج التي تتلاطم أمواجها فيعلو زبدها، وتتكون الضبابية في الرؤية النقدية.

### 1- الدراسات غير المتخصصة في شعر هذيل:

لقد تعددت هذه الدراسات التي تطرقت إلى الشعر الهذلي، دون أن تختص به، وإنما تركت له فسحة أو فصلا أو بابا أو قسما، إلى جانب إما القبائل أو النصوص الشعرية لتلك القبائل التي عاصرت القبيلة وضارعتها في آدابها، وتتسم أغلب تلك الدراسات بطابعين. الأول: حضور المقدمات التاريخية الشاملة للحياة العربية في العصرين الجاهلي والإسلامي هذه الحياة الاجتماعية والسياسية والثقافية والدينية والاقتصادية التي ترتبط بالعصور الأدبية. والثاني: استعراض عام وموجز لفنون الشعر وأعلامه ومذاهبه.

وحتى يتسنى لنا تبيان ذلك نقف عند أحمد كمال زكي في مؤلفه " شعر هذيل في العصرين الجاهلي والإسلامي"، حيث يقسم الكتاب إلى بابين؛ باب في تاريخ هذيل وحياتها الاقتصادية والاجتماعية وتاريخها الطويل .

ويتضمن هذا القسم العصر الجاهلي والإسلامي ولما تحتويه الحياة القبلية من خصائص ومميزات وعلاقات، وما لهذه الحياة العامة من إرهاصات على الحياة الأدبية للقبيلة بشكل عام.

ثم يتناول في الباب الثاني شعر هذيل وخصائصه، ومشاهير الشعراء في القبيلة، بالإضافة إلى اقتطاف نماذج شعرية لها علاقة بالحياة الهذلية.

أما القسم الثاني، فيبدأ فيه بالحديث عن العوامل المؤثرة في تطور الحياة العربية وفي مضانها الحياة الهذلية، وينتهي إلى تيارات الأدب والحياة الأدبية ونزعاتها المختلفة في الجاهلية والإسلام.

ولعل هذا الاستعراض لمادة الكتاب يبين أن المنهج التاريخي المتسلسل الذي اتبعه الباحث هو الذي فرض أكثر من إضاءة تاريخية موزعة في فصول الكتاب، بالإضافة إلى الاستقراء السريع لنصوص من شعر القبيلة في العصرين الجاهلي والإسلامي، وذلك كي يتمكن الباحث من الوقوف على غايته المتمثلة في إنجاز مادته والتي هي بمثابة المدخل إلى شعر عصرين؛ جاهلي وإسلامي، ويحاول جاهداً إمطة اللثام عن الصورة الحقيقية لذلك، ولكنه لا يوظف الأدوات الإجرائية الفعالة التي قد تسعفه في هذا المجال، وتشمل منهج البحث ورؤية الباحث بشكل عام.

أما الفئة الأخرى من ألوان الكتابة المنضوية تحت "دراسات غير متخصصة في الشعر الهذلي" فهي دراسات غير متخصصة في العصر ولكنها متخصصة في دراسة الشعر، وتنقسم بدورها إلى قسمين: دراسات تبحث في أغراض الشعر ومعانيه وأساليبه بشكل عام، ودراسات في غرض محدد من أغراض الشعر الهذلي التي تبدو من وجهة نظر الباحث هي المسيطرة على شعر القبيلة.

تبدو فائدة كتاب الدكتور أحمد كمال زكي متجلية أكثر في تحديده لعصرين جاهلي وإسلامي، بالإضافة إلى الحديث عن فن واحد من الفنون الأدبية ألا وهو الشعر؛ وهذا يعني أننا كلما وقفنا على ما هو مختص في دائرة ضيقة قدمنا مجالاً أكبر للفائدة العلمية، إلا أن البحث لم يقدم تلك الفائدة المرجوة بشكل جيد بسبب المنهج الوصفي الذي أدى إلى اكتفاء الباحث باستعراض المادة الشعرية وألوانها، ولم يتفرع في تفاصيلها، بالإضافة إلى أن الباحث يدعي أنه سيحاول إنصاف شعراء هذيل، وفي



امتداد الكتاب كأن يستخدم أدوات إجرائية لم تسعفه لإثبات حكم القيمة الذي تدل عليه تلك الألفاظ.

يمثل القسم الثاني من الدراسات المختصة بالشعر أو الغرض دون العصور بحث، نصرت عبد الرحمن " الواقع والأسطورة في شعر أبي ذؤيب الهذلي "ومما يقلل من قيمة هذا البحث تلك الآراء الوصفية حيناً، والانطباعية أحياناً أخرى المبنوثة في حنايا البحث وابتعادها عن العمق والغوص في داخل النصوص الفنية والوعي الفني الذي يؤطر المعطيات التي تسمح أساساً بعدد من المداخل إلى دراستها؛ إذ لا يمكن دراسة النتاج الفني من حيث هو مادة إضافية تتناول مشكلات تاريخية أو اجتماعية أو دينية أو اقتصادية، ويمكن أن تتخذ منبعاً لمعلومات عن البيئة أو عن القيم الخلقية في أي زمن، كما يمكن أن يكون خلاف هذا أو ذاك، كما يمكن أن ينظر إلى النص مثلما سنحاول، كما هو في ذاته، ومن حيث هو نصف ني بدءاً وأخيراً، وحيث سيكون محور الاهتمام هو القيمة الفنية لا غير هي التي تجعل النص الشعري مؤهلاً لتحقيق وظيفته العالية المعينة. لأن الإشارة تتوجب أولاً إلى أن النصوص الشعرية الهذلية لا يقصد من ورائها تقديم حقائق تاريخية عن القبيلة، وينظر إليها بعين الموثق التاريخي، وإنما هي فن يصوغ رؤية الشاعر المعبرة عن الوعي الجماعي للمجتمع الذي يعيش فيه، ولذلك فإن نظرتنا إلى هذا النص أو ذاك هي نظرة إلى ذلك المخزون في الوعي الفردي للشاعر والوعي الجمعي لجمهور القصيدة، وهنا نقول بأنه لا فائدة من البحث عن واضع تلك الأخبار الخاصة بحياة القبيلة وحالتها الاجتماعية والاقتصادية، وإنما تكمن تلك الأخبار في الصور التي يرسمها الشاعر في لوحاته الشعرية فجاءت الأخبار وأحوال المجتمع كأدوات في اللوحات الشعرية الخاصة به وحده.

## 2- دراسات متخصصة في شعر هذيل:

1- يغلب على هذه الدراسات تلك التي تهتم بشعر شاعر واحد كما كان الحال مع نصرت عبد الرحمن لشعر أبي ذؤيب الهذلي، ودراسة لشعر أبي صخر الهذلي، وبرغم أهمية هذا النوع من الدراسات وفعاليتها إلا أنها كانت قليلة الفائدة، بسبب تطابق البحوث في المادة الشعرية المعروضة والخطة الدراسية والمنهج الإجرائي؛ فقد مهدت بمقدمات تاريخية شاملة، يضاف إلى ذلك أن أغلبها رصدت أغراض

الشعر وخصائصه الفنية، وذلك وفق منهج استعراضي لا تكاد ترقى فيه الملاحظات العابرة إلى مستوى النقد، لأنها كانت في أغلبها انطباعات تبحث عن سمات العصر في شعر هذيل، وليس البحث عن شعرية الشاعر ذاته، إلا أن بعضها يمثل مادة موسوعية لإحاطته بكل ما يتعلق بالشاعر المدروس وبشعره وعصره؛ والمنهج الاستعراضي - إن صح التعبير - يفرض على خطة البحث إعطاء مساحة واسعة للمادة الشعرية، ومساحة ضيقة للدراسة الفنية بحكم ضعف البحث في مواجهة المادة الشعرية، وقدرة الباحث على الاستعراض، ولعل هذا ما نجده عند الدكتور محمد أحمد بريري في دراسته "الأسلوبية والتقاليد الشعرية - دراسة في شعر هذيل -"، السمات الأساسية في هذا البحث هي غزارة مادته المحيطة في المقدمة بمادة البحث وتماسك المنهج الذي عرضت في ضوئه مادة البحث، وهو ينم عن جهد كبير، ولعل ذلك كان وراء العبارات الإنشائية الكثيرة التي عبرت عن إعجاب الباحث بأسلوب شعر الهذليين .

2- دراسة قصيدة واحدة، تمثل ذلك في دراسة قصيدة واحدة، بخاصة عينية أبي ذؤيب التي تناولها الأستاذ كمال أبوديب، في كتابه "الرؤى المقنعة نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي تحت عنوان "رعب اليقين"، وفق قراءة أدبية أسطورية، حيث قدم الدراسة بقراءة أسطورية للقصيدة العربية في الشعر الجاهلي، والعينية فيما بعد .

يتفرد البحث بالمنهج البنيوي والرؤية الشمولية لقصيدة أبي ذؤيب، ويكشف عن عمق الوعي الجمعي في موقف الشاعر من العالم وقدرته على صياغة معطيات عصر التحولات الكبرى بما يتلاءم والحياة الجديدة.

إلا أن ما يلفت الانتباه في تلك الدراسة، من ناحية، قدرة الباحث على تمييز القصيدة، وربما كان هذا التوجه وراء غايات خصوصية قصيدة "رعب اليقين"، لأن البنيات الأساسية ودلالاتها التي توصل إليها الباحث ترسم النموذج النظري لهذه القصيدة، ولكن من ناحية أخرى فإن هذا المنهج غيب النص الشعري كلغة وتجربة إبداعية، وتوقف عند النص كوعي فردي يصوغ رؤية الوعي الجماعي للعالم. ونتيجة لهذا التوتر والتوزع في تحديد المنطلقات يحيد كمال أبو ديب عن الاستفادة في مجال

التطبيق من إدراك وجود اختلاف جوهري بين الأسطورة والشعر، فيسقط عن القصيدة فنيتها(1)، أو على حد تعبير "جاك بريك" في حديثه في هامش ترجمته لمعلقة امرئ القيس، على عمل أبو ديب "يشوه خصوصيتها الشعرية" (2)، لأنه يبدأ بنظرة جاهزة وغير ملائمة لطبيعة الموضوع، وينطلق من فكرة مسبقة تبحث عن ثنائيات ضدية، هي أساس منهج "لوفي شتراوس" في التحليل البنيوي للأسطورة، ويحاول فرضها قسرا على النص الشعري العربي، بصورة عامة، وقصيدة "رعب اليقين" بصورة خاصة، حين لا يوفرها النص طواعية، والباحث لا يبحث عن هذه الثنائيات الضدية على المستوى المجازي التصويري، بل على مستوى الألفاظ ومعانيها فهو يرى أن التضاد مثلا في جنوب وشمال، والموت والحياة...، وأما على مستوى بنية القصيدة، فيقول: "إن القصيدة تتحرك داخل ثنائية ضدية لها أهمية جوهريّة بالنسبة لمعناها وبصفة خاصة ثنائية سكون الأطلال واندثارها في مقابل الحيوية الغامرة والجارفة في عاصفة المطر والسيل" (3).

ونطمح في أن تلك القراءة - ربما - استطاعت أن تبين أن الدراسات التي اهتمت بالشعر الهذلي، وبحياة هذيل بشكل عام، كانت تميل إلى المنهج التاريخي، وتقديم صورة استعراضية للمتن الشعري بأغراضه وخصائصه، بالإضافة إلى قراءة التاريخ ومناحي الحياة، وسلوك الشعراء من خلال الشعر، وقد أدى هذا إلى التكرار على مستوى المادة المعرفية، وعلى مستوى الانطباعات النقدية، وأظهر الحاجة الشديدة والملحة إلى دراسات جديدة وجادة تبين الخصائص الفنية واللغوية والدلالية والنغمية... لشعر هذيل، بقدر ما تبين الخصائص الفردية لشعر الشعراء وتبتعد عن النظرات النقدية الجاهزة والمسبقة، وتترك التمثيل بالشواهد الشعرية الانتقائية إلى الاستقراء

1- ريتا عوض، بنية القصيدة الجاهلية - الصورة الشعرية لدى امرئ القيس - ، دار الآداب، بيروت لبنان، ط1، س 1992، ص26.

2- المرجع نفسه، ص 23

3- أبو نيس. مقدمة الشعر العربي، دار العودة- بيروت، لبنان- ط3 سنة1979. ص32،33، 33

الكامل لشعر هذيل من أجل الخروج بنتائج علمية وصورة موضوعية لشعر هذه القبيلة.

ومما لاشك فيه فإن تلك النظرة ستفرضها على الباحث اقتحام النص بشكل مباشر ومواجهته مواجهة جادة، اقتحام مجرد من الألفاظ والمصطلحات وأحكام القيمة التي شاعت وانتشرت على الشعر العربي بصورة عامة، وكونت مواقف مسبقة عليه لدى القارئ والناقد على حد سواء.

### ثالثاً: تموضع الشاعر الهذلي داخل البنية العامة للقبيلة:

لقد تموقعت قبيلة الهذليين في رقعة جغرافية مهمة وسط قلب الجزيرة العربية وعلى تخوم اليمن، ثم انتشرت ديارها حتى العراق وفي بلاد الشام، ولم تستطع هذه القبيلة الاحتفاظ بوحدة تلك الرقعة الممتدة، الأطراف تحت سيطرتها على امتداد زمن تاريخي معين، باستثناء أرض الحجاز، وبذلك كانت عماد القبيلة في اقتصادها، وفي حياتها الاجتماعية والفكرية، وبهذه العوامل شكلت بيئة العصر وطبعته بطابع متميز. تمثل ذلك الطابع بالسياسة التي مارستها سلطة القبيلة على المستويين: الداخلي والخارجي. فقد فرضت البيئة الجبلية قوة ارتباطها بالهذليين المقيمين في سروعاتها، هذه الديار التي رسمها البكري في كتابه: "وكانت لهذيل جبال من جبال السراة ولهم صدور أوديتها وشعابها الغربية"<sup>(1)</sup>، ثم كانت قبيلة هذيل أسرع قبيلة تفرقت على الممالك في العصر الإسلامي حتى أن ابن خلدون يقول عنها: "إنها لم يعد لها في الحجاز حي يطرق"<sup>(2)</sup>، كما يحاول ابن خلدون تحديد منازل قبيلة الهذليين في السراة فيقول: "وسراتهم متصلة بجبل غزوان المتصل بالطائف ولهم أماكن ومياه في أسفلها من جهات نجد وتهامة بين مكة والمدينة"<sup>(1)</sup>، إلا أن الحقيقة أن هذيلاً لم تكن تسكن كل هذه المساحة الممتدة الأطراف وتتوزع هنا وهناك، إلا أن نشاطها وحركتها كان أوضح ما يكون حول مكة والمدينة والطائف. إذ كان للهذليين الشعاب والوهاد والجبال العوالي، ثم هنالك من يقطع الفيافي وسهول البادية ويضرب

1- البكري، معجم ما استعجم ، ج1، ص88

2- ابن خلدون، المقدمة، ص319

فيها متلصصا أو في رحلة صيد أو تاجرا. فكانت حياتهم يطغى عليها طابع القوة والقسوة والغزو، فلعبت هذه الظروف وتلك العوامل دورا مهما في حياة القبيلة، ولعل طبيعة الإقليم كان لها أثرها البالغ في تكوين وتوجيه حياتها.

وبفعل هذه الظروف وتلك العوامل القاسية في حياة هذيل، وكذلك بسبب الصراعات الداخلية منها والخارجية، برزت في مجتمع هذيل على غرار القبائل العربية الأخرى التي تعيش الآلام والأمال ذاتها صراعات طبقية متباينة، ونتيجة لهذه الظروف العامة، تكررت الاعتداءات وتتوعت الغزوات اليومية، داخل القبيلة وخارجها، أما صراع الإنسان مع الطبيعة فإنك لا تقف عند مظهر من مظاهر الحياة إلا والفرد الهذلي وراء إحدى هذه المغامرات القاتلة.

وبسبب هذه الاضطرابات الداخلية أو الخارجية فإن أفراد القبيلة قد تحملوا مسؤولياتهم تجاه أنفسهم وأهلهم، وتجاه الآخرين. فعلى المستوى الداخلي؛ كانت بطون هذيل تحارب فيه العشيرة أختها الهذلية، إما في سبيل العيش، أو لأي سبب من الأسباب التي كان يصطرع العرب بسببها.

كما أن هنالك تقاليد تربطها بالقبائل العربية الأخرى، والتي نلتمس لها تسمية السياسة الخارجية - إن صح ذلك - وتبدو صورة هذه السياسة عند أحمد الشايب في كتابه "تاريخ الشعر السياسي" والتي تنطبق على هذيل إذ يقول: "أما السياسة الخارجية للقبيلة أو علاقتها بالقبائل الأخرى فقد قامت على المنافسة والتربص والعداوة، ويظهر ذلك في الغزو الدائم والسطو على المال والمتاع والتعدي على الحمى والجار، فبقدر ما كان التناصر بين أفراد القبيلة كان التخاصم بين القبائل في سبيل الشرف والرياسة أو المال والعيش. لذلك كانت حياة القبائل الجاهلية حمراء مصبوغة بالدم لا نكاد نرى سلما دائما وهدوءا شاملا، ولا يكاد يمر يوم دون غارة شنعاء أو قتال رهيب حتى عرفت عنهم الأيام...".(1).

لعلنا نفهم ونقرر سياسة هذيل الخارجية، من هذا القول إلا أنه يجب أن يؤخذ بتحفظ، لأن التاريخ يؤكد أن الحروب والأيام لم تكن سنة الحياة العربية في هذه العصور، وإنما كان لهذه الحروب وتلك الأيام أسبابها، وظروف هذيل كانت

تهيئ لها مثل هذه الحياة المضطربة المصبوغة بالدم، وما كان صراعها في سبيل جاه أو سوؤد تطمح إليه، بل كان همّها أن تظفر بما تجد فيه غناها، فتأخذ في غزواتها ما يكفيها أو يزيد من الإبل والشاء ...

وإذا كانت وضعية أفراد القبيلة متمسة بكثير من الاضطراب لأن التنظيم الاجتماعي والسياسي القائمين، والعلاقات الطبقية كانت عرضة للاختلال بسبب هذه الاضطرابات في المسار السياسي المتبع، فإن الحياة الاقتصادية في هذه القبيلة لا تقل أهمية، لما يرافقها من مآزق، قد تؤول في أحيان كثيرة إلى الموت بسبب هذه الصراعات أو بسبب ذلك الجوع وتلك الفاقة، لأن البيئة الطبيعية هي أساس الحياة الاجتماعية. وهذيل لم تنزل بكثافة إلى المدن والقرى، فهي أميل إلى البداوة، وأغلب أهلها لم يعرف الاستقرار فيها، ولم يكن لها ثروة قائمة على الزراعة والتجارة، ولكن هذا لا يستبعد بأي حال أن تقوم حياة بعض أفراد القبيلة أو بطونها على النشاط الزراعي والتجاري، ومنهما إلى الدعة والاستقرار.

ولهذه الظروف وتلك الأسباب نلقى روح الإنسان الهذلي روحا فردية، وهذه الفردية تكاد تكون المسيطرة في تسيير أبناء هذيل، وتحدد حركاتهم، وترسم لهم آفاقهم المستقبلية، ولعل هذه الفردية هي التي دفعت بالبعض منهم لينسلخ عن المجموعة الكبيرة ويعيش بنفسه ولنفسه، يحدوه إلى ذلك حبه للحياة والحرية.

هذه المظاهر عملت على بلبله الاستقرار الداخلي، وضعف المناعة ضد العدوان الخارجي، مما حدا بقبيلة هذيل من الدخول في دوامة الانهيار التام الذي تبدو علاماته في اندثار القبيلة كما قال ابن خلدون من قبل.

لقد تجلت نتائج ذلك الضعف السياسي والاجتماعي والاقتصادي في النصوص الشعرية، هذه النصوص التي لها فعالية متميزة، تمثلت في ذلك التمسك بالنموذج للقصيدة العربية، حيث تأسست بنية الثقافة الهرمية لهذه القصيدة، والشعر هو ركيزة هذه الثقافة في العصرين الجاهلي والإسلامي، وفيما تعد أحد المقومات التي تقوم بدور مهم، ألا وهي الوظيفة التمثيلية فيستخدمه اللغويون لصياغة المعارف اللغوية،

مما أدى إلى هيمنة نظرة اللغويين العلمية على الشعر، وتثبيتها كسلطة غير قابلة للرد أو الطعن، فأصبح نموذج القصيدة نتاج ممارسة لغوية له سلطة ثقافية ومرجعية على الشعراء في الحقب التاريخية المتتالية، وبالتالي فإن وظيفة القصيدة التابعة للنموذج سيرتبط بها القيام بدور ثقافي يعزز مشروع الاستمولوجيا لعلماء الثقافة العربية والإسلامية، من خلال تثبيت المتن القديم، بوصفه مكسبا لصفة المرجعية، وتقييم النتاج الجديد وفق علاقته بذلك المتن.

وينضوي تحت النمط النظري على فنون شعرية كثيرة منها مثلا: المدح والثناء والغزل والوصف والنسيب، ويبدو ذلك أمرا ثابتا لا يمكن مراجعته على الرغم من عدم شموله على أجناس شعرية متشكلة داخل المتن الشعري القديم مثل الغزل والخمریات والصيد... إضافة إلى ذلك المتن لا يثبت هيمنة القصيدة الغزلية أو الخمرية، إلا أنه يقوم بتثبيت الخطاب الثقافي ومرجعته؛ فهو يشمل القصيدة الهذلية في زمن الجاهلية والإسلام بوصفها غنائية ووصفية واجتماعية؛ فالغنائية يعبر عنها بالنسيب، والوصفية يعبر عنها بالرحلة التي تتيح للشاعر فرصة التموضع في العالم وفي محيطه الطبيعي، ثم يتكفل المديح والثناء بما هو اجتماعي فيثبت قواعد الخطاب الجماعي لأن حدوده غير واضحة المعالم؛ فهو يشمل فضائل الجماعة، ويراعي العلاقات الاجتماعية والسياسية، ويتضمن ملامح الذاكرة التاريخية أحيانا والأسطورية أحيانا أخرى، وهو في ضوء ذلك يتحكم في الفصول الأخرى للقصيدة وذلك من خلال ربط فصولها بخيط شعوري أو نفسي مع احترام القيود الأخلاقية ومقتضيات الخطاب الجماعي(1)، وبالتالي إخضاع الفرد لسنن الجماعة منعا لتجاوزات تشكيل ذلك الهرم الذي بنيت عليه القصيدة.

إن هيمنة القصيدة التراثية، بوصفها أساس القصيدة الشعرية الهذلية قد أقيمت لها علاقات متينة بينها وبين مختلف الدراسات، وأصبحت واحدة من الصفات الأساسية للقصيدة النموذج عند جمهور القراء.

في هذا المحيط الثقافي ترعرع الشاعر الهذلي، وبين حنايا تلك الطبقات الاجتماعية

للقبيلة عمل الشاعر من خلال ارتباطه بها، وهو بذلك مستخدم بالضرورة لدى القبيلة بفئاتها الاجتماعية، وهو يستخدمها كدرجات السلم العمودي للارتقاء بنصه الشعري إلى مستوى الخلود، إن تلك العلاقة بين الشاعر وبين مجتمعه تضمن وجوده وتحدد قواعد نشاطه وخاصة أن جل أفراد القبيلة الهذلية هم شعراء، وهذا يعني أن وسط النخبة ذاك، وطبيعة الثقافة السائدة، يجعل الإنتاج الشعري محفوظاً، ويجعل منه أيضاً نموذجاً يدخل في علاقة تناصية عميقة الدلالة على مستوى الوعيين: الفني والفكري في آن.

ولذلك فإن وظيفة النص الشعري هي التعبير عن لحظات البراعة في فنون البديع والطرافة على مستوى الأغراض، برغم ما دفع به فنه إلى مرتبة التسلية لاحقاً في المجالس الخاصة والعامة، وبرغم ما فرضته عليه المقطعات الشعرية عند الشعراء الذويان.

إلا أنه يجب هنا أن أشير إلى أنني لا أقدم سمات كل الشعراء لما تفرضه الأوضاع الاجتماعية أو الاقتصادية، ففي هذا الوسط الجاهلي والإسلامي يوجد شعراء في كل درجات السلم الاجتماعي، كالشاعر المعدم الذي يغطي بصعوبة حاجاته وحاجات عياله، والشاعر الذي يعرف لحظات البذخ والترف، والشاعر الذي كف نفسه فقط عن التكسب في البراري بين أحضان الطبيعة، والشاعر الذي دفع بنفسه أمام المادحين مذبولة، دون حدود، وهذا قليل. والصورة الإحصائية التي بحوزتنا لتبين ذلك:



جـ دول:

مج	ع ق/ هجاء	ع ق/ الفخر	ع ق/ المدح	ع ق/ الغزل	ع ق/ الرثاء	الشعراء
21			01	04	16	أبو ذؤيب الهذلي
12	01		02	02	07	ساعده بن جؤبة
07			01	06		أمية بن أبي عائذ
12	01	10			01	معقل بن خويلد
10	07				03	صخرالغي
10	03		06		01	مالك بن خالد
03					03	ساعده بن العجلان
03					0 3	جنوب أخت عمروذي الكلب
09	09					أبو جندب
05			04		01	قيس بن العيزارة
05			01	02	02	البريق الخناعي
17			02	14	01	أبو صخر الهذلي
10			08	02		مليح بن الحكم
04					04	أبو كبير
13		02			11	أبو خراش
06		02	02		02	المتنخل الهذلي
147	21	14	27	30	55	المجموع

هكذا تشكل تلك الثقافة الأدبية العمود الفقري في ذلك التماهي؛ لما تحفل به تلك المرجعية العامة في محيط القبيلة من خصب وغنى، وفي ضوء تأطير دورنا لتلك

المرجعية الثقافية وأبعاد تجلياتها في علاقة الوعي الفردي بالوعي الجماعي، فإن البنية الدالة لشعر الهذليين تشكل تناظرا للبنيات الذهنية التي تخلق رؤية كلية موحدة للقصيدة الهذلية عبر أجزاء البنية الدالة ومستويات هذه القصيدة في العصرين الجاهلي والإسلامي.

لقد استخدم النقد العربي مصطلحات عديدة، مثل اللفظ والصيغة، والبناء.. الخ. وهي مصطلحات لوصف الأسلوب بخاصة أنها كانت دون المعنى، باعتبار ما أعطي للمعنى من وجود أولي مستقل سابق لكل تحقق فني.

كما يضاف إلى ذلك أن تلك المصطلحات اقتصر على وصف البيت المفرد تقريبا و لم تختص بالقصيدة كمجموعة من الأبيات ذات بناء خاص، و لعل ذلك يرجع إلى حرص النقد العربي على استقلال البيت الشعري عن أخيه، وتماسك الشطرين وخروج القصيدة في ثوب من الحكم و الأمثال.

ويتحكم في هذا البناء ضرورتان، الأولى هي التآلف بين الألفاظ. والثانية هي تناسب الألفاظ مع الوزن، فالشاعر هنا يقوم بعمليتين، تخير الألفاظ، و تخير الوزن، ثم يسعى إلى إيجاد التلازم بين هذه المواد مع المعنى.

إلا أن ناقدين قدّموا تصورا لمبنى القصيدة، تحدث الأول عن بنية القصيدة وهو ابن قتيبة (276هـ) و رأى أن يبدأها الشاعر بالوقوف على أطلال حبيبته، ثم يقارن ويبيكي و يستبكي و يخاطب الربع و يذكر الحبيبة، ويقارن بين الماضي الزاهر، و الحاضر المظلم، و يشكو همه وألمه، فإذا علم انه أثر في سامعيه، انتقل إلى وصف الطريق الذي سار فيه و الراحلة التي رافقته وما لقيه من حيوان، وما تجشمه من نصب و أخيرا يصل إلى غرضه من القصيدة (1).

وأصبح تصوير ابن قتيبة منهجا فنيا متبعا عند أغلب الشعراء في العصور الشعرية العربية المتتالية، بل أصبح الهيكل الرسمي للقصيد العربية النموذج بشكل عام. وإن كنا لا نعدم خروج بعض القصائد المطولة عنه خاصة شعر المراثي، كقصيدة أبي ذؤيب الهذلي في رثاء بنيهِ وكذلك القصائد والمقطعات فهي لا تلتزم تلك المنهجية. وفرض ذلك الهيكل البحث عن وحدة القصيدة وتماسكها، فرأى الحاتمي أن تكون

القصيدة وفق بناء واحد وقد أشار إلى ذلك بقوله " من حكم النسب الذي يفتح بها الشاعر كلامه أن يكون ممزوجا بما بعده من مدح أو ذم متصلا به غير منفصل عنه، فإن القصيدة مثلها مثل خلق الإنسان في اتصال بعض أعضائه ببعض، فمتى انفصل واحد عن الآخر وباينه في التركيب غادر عاهة(1) .

لعل المقصود بوحدة أغراض القصيدة هي وحدة التسلسل الذي يفضي فيها موضوع إلى آخر أو يفضي غرض إلى غرض بعلاقة شكلية، هي التلخيص أو الاستطراد؛ بحيث تتركب القصيدة في النهاية من أقسام يصل ما بينها تلطف في الانتقال من فصل إلى فصل بحيث يتركب كل نص من مجموعة من الفصول تتسلسل في تدرج حتى يكتمل الغرض الأول، ثم يوصل بوصل إلى الغرض الموالي حتى يفضي إلى الخاتمة. وهذه العلاقة بين موضوعات القصيدة تشبه العلاقة بين حبات العقد، فلكل فصل استقلاله في المعنى والمبنى، كحبات العقد سواء بسواء، بحيث يمكن أن تنفصل الحبة الواحدة عن النسق، فلا تفقد كثيرا من خصائصها المستقلة وإن أخل انفصالها بتماسك العقد وتناسبه. وهذا يعني أنها على الرغم من فقدانها للوحدة الموضوعية التي تعبر عن تجربة متكاملة فإنها لم تفقد الوحدة العضوية، وقد دفعهم هذا إلى الاهتمام بحسن التلخيص والانتقال من موضوع إلى موضوع آخر.

أما الناقد الثاني الذي قدم تصورا لمبنى القصيدة، هو حازم القرطاجني (684هـ). يقوم تصوره على أساس أن القصيدة تمثل تركيبا أو تأليفا لعناصر أو أجزاء منفصلة أساسا مستقلة بعضها عن بعض، فالناظم عنده: " يحضر مقصده في خياله وذهنه والمعاني التي هي عمدة بالنسبة إلى غرضه ومقصده ويتخذ لها تتبعا بالفكر في عبارات بدد، ثم يلحظ ما وقع في جميع تلك العبارات أو أكثرها طرفا أو مهيبا لأن يصير طرفا من الكلم المتماثلة المقاطع الصالحة في بناء قافية واحدة. ثم يضع الوزن والروي بحسبها لتكون قوافيه متمكنة تابعة للمعنى لا متبوعة لها. ثم يقسم المعاني والعبارات على الفصول، ويبدأ منها بما يليق أن يتبعه به ويستمر

هكذا على الفصول فصلا فصلا، ثم يشرع في نظم العبارات التي أحضرها في خاطره منتثرة فيصيرها موزونة إما بأن يبديل فيها كلمة مكان كلمة مرادفة لها أو بأن يزيد في الكلام ما تكون لزيادته فائدة فيه، أو بأن ينقص منه ما لا يخل به أو بأن يعدل من بعض تصاريف الكلمة إلى بعضها، أو بأن يقدم بعض الكلام ويؤخر بعضا، أو بأن يركب في الكلام أكثر من واحد من هذه الوجوه.(1)

### مفهوم البنية:

(ب،ن،ي): البنية لغة (2) : مصدر بني، و(ب ن ي ) أصل واحد يدل على بناء الشيء بضم بعضه إلى بعض. والبنية تجمع بُنى وبُنَى، تبعا لحركة البناء في المفرد. والبناء: هو وضع شيء على شيء على صفة يراد لها الثبوت والدوام(3). وتتضمن البنية في الاصطلاح معنى التركيب والترتيب فهي إما" ترتيب الأجزاء المختلفة التي يتألف منها الشيء " وإما تركيب البدن كما في علم التشريح، وتطلق كذلك على مجموع العناصر التي تتألف منها الحياة العقلية من جهة ما هي عناصر ساكنة"(4).

وتطلق في الاصطلاح الأدبي على بناء الشعر وطريقة تركيبه وصياغته (5). ولكن المتتبع لتعريفات " البنية " في المعاجم والكتب النقدية، يرى أن كل المفاهيم التي تدور حول البنية تجمع على أن لعلم اللغة دورا مهما في تحديد مفهومها، فالدراسات اللسانية التي انطلقت من العالم السويسري " دوسوسير " قد لفتت الانتباه إلى بنية القصيدة من خلال التفكير في إيجاد لغة تتحرى العلمية في تحليل الأدب، وعلى هذا الأساس تقوم البنيوية بعزل النص عن كل ما هو خارج عنه لتدرسه في إطار بنيته الداخلية.

إن " مفهوم البنية يشكل كلا المضمون والشكل بقدرما ينظمان لأغراض جمالية.

1- حازم القرطاجني، منهاج البلاغ: ص 204.

2- المرزباني: الموشح، ص 120 و121 و129.. ابن خلدون، المقدمة، ص 3 حازم القرطاجني، منهاج البلاغ: ص 190 و 227

3- جميل صليبا: المعجم الفلسفي، ج1، ص 217، 218

4- المرجع نفسه، ص218

5- ابن قتيبة: الشعر والشعراء: ص 45 ، ثعلب: قواعد الشعر: ص 25

فالعامل الفني قد اعتبر إذن نظاما كلياً من الإشارات تخدم غرضاً جمالياً نوعياً(1) ومن هنا أصبحت القصيدة قائمة على أساس الكتابة العضوية المتكاملة التي تتوقف فيها بعض العناصر على بعضها الآخر من ناحية، وعلى علاقتها بالكل من ناحية ثانية. وتتعلق البنية من مبدأ العلاقة فيما بين العناصر المكونة لها، ومن خلال هذه العلاقات يتم إفران المضمون، وهذا يعني أن " البنية كل مكون من ظواهر متماسكة، يتوقف كل منها على ما عداه، ولا يمكنه أن يكون إلا ما هو إلا بفضل علاقته بما عداه" (2). ومن هنا فإن العناصر اللغوية لا تتأتى قيمتها من سمة جوهرية فيها، وإنما من خلال دخولها في علاقات يرتبط بعضها ببعضها الآخر.

ويرى ( جان بياجيه) أن البنية تتضمن ثلاث خصائص هي الشمول والتحول والتحكم الذاتي(3)، و" تعني الشمولية التماسك الداخلي للوحدة بحيث تصبح كاملة في ذاتها، وليست تشكيلاً لعناصر متفرقة... فالبنية تختلف عن الحاصل الكلي للجمع ؛ لأن كل مكون من مكوناتها لا يحمل نفس الخصائص الشمولية، ولذلك فالبنية غير ثابتة، وإنما هي دائمة التحول وتظل تولد من داخلها بنى دائمة التوثب. أما التحكم الذاتي في لغة بياجيه، فهو أن تعتمد البنية على نفسها لا على شيء خارج عنها(4).

ولا بد من الإشارة إلى أن البنية الأدبية "هي تصور تجديدي من خلق الذهن وليست للشيء؛ فهي نموذج يقيمه المحلل عقلياً ليفهم على ضوءه الشيء المدروس بطريقة أفضل وأوضح، فالبنية موجودة في العمل بالقوة لا بالفعل(5). وهذا يشير إلى أن مصطلح " البنية " في الأدب ليس شيئاً مادياً وإنما هو تصور مجرد يقوم على أساس الرموز التي يتوجب على المتلقي تفحصها وتتبع الاحتمالات الناجمة عن الشيء الذي يتم البحث فيه.

وتكشف دراسة البنية عن جماليات النص الشعري من خلال اكتناه مواطن الشعرية

1- صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي: ص 176

2- المرجع نفسه : ص 188

3- الغدامي: الخطيئة والتكفير: ص 32

4- صلاح فضل: نظرية البنائية: ص 293

5- صبحي الطعان: بنية النص الكبرى: مجلة عالم الفكر: ع 1، سنة 1994، ص 439

فيه، حيث تحقق البنية شعريتها عن طريق ما تكتسبه من خصوصية داخلية، تتجلى في تلاحم عناصرها الدلالية والتركيبية والإيقاعية، فالبنية "تمتلك طاقة تفسيرية للموضوع المعطى، وتتيح لنا أن نفهم شمولية الظاهرة الإبداعية التي يعبر عنها و بها الشاعر لأنها تلعب دورا رئيسيا في المعالجة الإدراكية للنص(1). وهذا يعني أن البنية تكشف عن الجوانب الخفية للنص الشعري، فهي لا تكتفي بدراسة الوحدات اللغوية التي قد تفتقر دلاليا إلى تكملة ما، ولذلك تؤدي الدراسة الدلالية دورا مهما في تحليل المدلول الذي يفتح على إمكانات متعددة، تنقل البنية من الثبات والجمود والموت إلى الحركة والحيوية والحياة التي تدل على التحولات المستمرة لبنية القصيدة. وهنا لابد من التفرقة بين اللغة العادية واللغة الشعرية التي تقوم على أساس تعدد المدلولات بحيث لا تكف عن توليد المعاني والانحراف في كل استعمال خاص. ومن هنا تحاول البنية أن تكشف عن تعدد المعاني في النص الشعري الذي يبدو في حالة تجدد مستمرة لأنه يوحى بمعان متعددة لنفس المتلقي في أوقات متعددة. وهكذا تتجلى أهمية الإيحاء الذي يطرح مدلولات متعددة، فبدأ النقد الأدبي يقاربها، مما أعطى تموجات المعنى مقاما علميا على حد تعبير رولان بارت. ويقود تقصي مصطلح "البنية" إلى جملة من النقاط التي لعلها تضيء جوانبها، وهي:

- 1- تعد البنية مَدًا مباشرًا للدراسات اللسانية التي تتوخى إيجاد لغة تتحرى العلمية في تحليل الأدب.
- 2- إلغاء ثنائية الشكل والمضمون، ذلك أن نظام البنية يقوم على حركة العلاقات في البنية ما بين الدال والمدلول من ناحية، و ما بين الدوال بعضها مع بعضها الآخر من ناحية أخرى، وعلى هذا الأساس لم نعد نرى أي اثر لما يسمى بالشكل و المضمون.
- 3- قيمة البنية ليست في جوهرها، و إنما فيم تؤسسه من علاقات، وهذه العلاقات تتوقف فيها بعض الأجزاء على بعضها من ناحية، وعلى علاقتها بالكل من ناحية أخرى.

- 4- إن دراسة البنية في أي نص إبداعى يعنى عزل النص عن كل ما هو خارج عنه ودراسته في إطار بنيته الداخلية.
- 5- تتحد البنية في إطار السياق بحيث يكتسب كل عنصر فيها قيمته من مقابلة لما يسبقه أو يلحق به من عناصر(1).

## الفصل الأول

### البناء المعماري للقصيدة الهذلية

أولاً: البناء الخارجي

1- البناء التوقيعي

2- البناء الشامل

3- البناء المقطعي

4- البناء التشكيلي

ثانياً: البناء الداخلي:

1- البناء الغنائي

2- البناء الملحمي

3- البناء الأسطوري

4- البناء القصصي

5- البناء الدرامي



## البناء المعماري للقصيدة الهذلية:

بناء القصيدة، هو النظام القائم بين عناصر القصيدة وأجزائها، والموحد للعلاقات بين تلك العناصر والأجزاء، وهذا النظام ليس ذا صيغة عقلية منطقية، وإنما هو ذو صيغة إبداعية قوامها رؤية الشاعر للعالم، ولذلك يبدو هذا النظام متنوعا متعددًا مثله في ذلك مثل جوانب العالم نفسه.

وسوف نميز فيما يلي البناء الخارجي والبناء الداخلي، كما سنرى في كل نوع أشكالًا من البناء، وإن كان بعضها يقترب من بعضه الآخر، وكل ما سوف نلجأ إليه من تقسيم وتفرع وتقسيمات للأشكال والأنواع إنما هو مستمد من شعر الهذليين وليس مفروضًا عليه من خارج القصيدة.

### أولاً: البناء الخارجي:

**1- البناء التوقيعي:** يقوم البناء التوقيعي على مجموعة من التوقيعات، وكأنها قصيدة مستقلة، وتضم قصيدة التوقيعات "مجموعة من المشاهد المنفصل بعضها عن بعض كل الانفصال، يكاد كل مشهد فيها أن يقوم بذاته، ولكننا ما نلبث أن ندرك إدراكًا مبهمًا أن شيئًا ما يصادفنا في كل مشهد، كأنه يتخذ في كل مرة قناعًا جديدًا حتى إذا ما انتهت القصيدة أدركنا أن هذه المشاهد لم تكن أقنعة بل مظاهر مختلفة لحقيقة واحدة" (1).

ويظهر هذا البناء التوقيعي في قصيدة أبي ذؤيب الهذلي التي يبكي فيها أبناءه الذين تخرموا الواحد تلو الآخر، وتتألف القصيدة من أربع توقيعات هي على التوالي: (أمن المنون - جون السراة - شبيب أفزته الكلاب - مستشعر حلق الحديد)، وترتبط هذه التوقيعات الأربع ببعضها بخيط شعوري واحد ينتظمها وهو الصراع المميت الذي يخوضه الإنسان دون هوادة في رحلته إلى عالم مجهول.

ونلاحظ أن كل توقيعة تحمل مشهدًا مأساويًا قائمًا بذاته، وفي الوقت نفسه نلتصق خيطًا خفيًا يربط بين هذه المشاهد أو الفصول أو التوقيعات، مما يدل على وجود التماسك البنائي العام للقصيدة.

فأبو ذؤيب يرسم في التوقيعة الأولى (أمن المنون) إحساسه بالوحدة بعد الفراق  
الأبدي لأبنائه، يقول أبو ذؤيب: (1)

أمن المنون وريبتها تتوجعُ  
قالت أميمة ما لجسمك شاحبا  
أم ما لجنبك لا يلائم مضجعا  
فأجبتها أن ما لجسمي أنه  
أودى بني وأعقبوني حسرة  
ولقد أرى أن البكاء سفاهة  
سبقوا هوي وأعنفوا لهواهم  
فغبرت بعدهم بعيش ناصب  
ولقد حرصت بأن أدافع عنهم  
وإذا المنية أنشبت أظفارها  
فالعين بعدهم كأن حدا قها  
حتى كأني للحوادث مروة  
وتجلدي للشامتين، أريهم  
والنفس راغبة إذا رغبتها

والدهر ليس بمعتب من يجزغ  
منذ ابتذلت ومثل مالك ينفع  
إلا أقض عليك ذاك المضجع  
أودى بني من البلاد وودعوا  
بعد الرقاد وعبرة لا تقلع  
ولسوف يولع بالبكا من يفجع  
فتخرموا ولكل جنب مصرع  
وإخال أني لاحق مستتبع  
فإذا المنية أقبلت لا تدفع  
أفيت كل تميمة لا تتفع  
سملت بشوك فهي عور تدمع  
بصفى المشرق كل يوم تُقرع  
أنى لريب الدهر لا أتضعع  
وإذا ترد إلى قليل تقنع

الانهيار التام والألم والحزن والسواد والضياع، والقضيض، والنصب واليأس،  
كلها مفردات ترسم حالة الشاعر المأساوية في بحر الحداد المتلاطم الأمواج من كل  
حذب وصوب، إنها رحلة الحياة التي يهددها الموت، هذا الموت الذي تتضوي تحت  
لوائه مفردات السواد والتوزع والضياع والغربة، وهي صور ترسبت في لا شعور  
أبي ذؤيب حيث توحى التوقيعة الثانية (جون السراة) بالفكرة عينها، مما يشير إلى  
تغلغل فكرة الموت في ميراث الشاعر الروحي برغم محاولة الشاعر في البيت  
الأخير من التوقيعة الأولى. فالشاعر يقص لأميمة حكاية الحمار الوحشي المسالم الذي  
يعيش مع أتنه في سعادة تامة وأمان وطمأنينة، وفجأة يأتي الموت في حياة صياد

متلذب ويقضي على حياة الحمر الوحشية بكل قسوة ووحشية، وهى غارقة في الارتواء من ماء الغدير.

وتبدأ التوقية الثانية بتصعيد الفاجعة من ذات الشاعر الخاصة إلى عالم الكون، وتتحول التجربة الداخلية الفردية إلى تجربة في العالم الخارجي، بعيدة عن الذات، لكنها مرآة لها. وتبدأ التوقية الثانية كما بدأت الأولى، بصيغة تقريرية تؤكد حتمية الموت والفناء لبطل التوقية الثانية(الحمار الوحشي) إلا أنها تبقى مستمرة في رواية صراعه، والصيغة التقريرية فاجعة لأنها تقدم النهاية سلفاً، مما يجعل التوقية في إطار من العبثية المطلقة للصراع، فاقدة الأمل قبل بداية الصراع، إلا أن الإنسان يبقى مستمرا في هذا الصراع من أجل بقائه، وتشكل الصيغة التقريرية لازمة، أو مؤشرا بنيويا سيعود إلى التكرار في بداية كل توقية، وهكذا تبدأ التوقية الثانية:

والدهر لا يبقى على حدثانه	جون السراة له جدا ئد أربع
صخب الشوارب لا يزال كأنه	عبد لآل أبي ربيعة مسبع
أكل الجميم وطاوعته سمحج	مثل القناة وأزعته الأمرع
بقرار قيعان سقاها وابل	واه فأثجم برهة لا يقلع
فلبثن حيناً يعتلجن بروضه	فيجدّ حيناً في العلاج ويشمّع
حتى إذا جزرت مياه رزونه	وبأي حين ملاوة تتقطع
ذكر الورود بها وشاقى أمره	شؤما وأقبل حينه يتتبع
فافتتهنّ من السواء وماؤه	بثروعانده طريق مهيع
فكأنها بالجزع بين نبايع	وألات ذي العرجاء نهب مجمع
وكأنهن ربابة وكأنه	يسر يفيض على القداح ويصدع
وكأنما هو مدوس متقلب	بالكف إلا أنه هو أضلع
فوردن والعيوق مقعد رابئ ال	ضرباء فوق النجم لا يتتلع
فشرعن في حجرات عذب بارد	حصب البطاح تغيب فيه الأكرع
فشربن ثم سمعن حسا دونه	شرف الحجاب وريب قرع يُقرع
ونميمة من قانص متلذب	في كفه جشاً أجش وأقطع

فنكرنه فنفرن وامترست به عوجاء هادية وهاد جُرشع  
فرمى فأنفذ من نحوص عائط سهما فخرّ وريشه متصمّع  
فبداله أقراب هذارائغا عجلا فعيث في الكنانة يُرجع  
فرمى فالحق صاعديامطحرا بالكشح فاشتملت عليه الأضلع  
فأبدهن حتوفهن فهارب بذمائه أو بارك متجعجع  
يعثرن في علق النجيع كأنما كسيت برود بني تزيد الأذرع (1)

تمثل التوقيعة السالفة الخوف الكبير الضارب في أعماق الشاعر من الموت  
الزؤام، وإذا كان أبو ذؤيب قد استخدم الحمار الوحشي رمزا لذاته، ولمن هو في  
محيط أسرته الصغيرة الذين تصيدهم الموت واحدا تلو الآخر. فإن التوقيعه الثالثة  
(شيب أفزته الكلاب مروّع)، تضع الشاعر ومصيره – بكل جلاء ووضوح وتأکید –  
وجها لوجه أمام الموت، و تقدم توقيعة الثور الوحشي نموذجا يقع في خضم الحصار  
وذلك بخضوعه لفاعل الزمن، كما أنه مغاير للنموذج السالف لأن الثور مسلح ليس  
بوسائل الهرب فحسب، بل بقرنيه المذلقين، بيد أن سلاحه كان ضعيفا والنصر لا  
يحالفه أمام عوادي الزمن، وهكذا تنهار الحياة (والدهر لا يبقى على حدثانه)، لأن  
الحياة هكذا دواليك، يقول أبو ذؤيب (2):

والدهر لا يبقى على حدثانه شيب أفزته الكلاب مروّع  
شعب الكلاب الضاريات فؤاده فإذا يرى الصبح المصدق يفرع  
ويعوذ بالأرطى إذا ماشفه قطر وراحته بليل زعزع  
يرمي بعينيه الغيوب وطرفه مغض يصدق طرفه ما يسمع  
فغدا يشرق منته فبداله أولى سوابقها قريبا توزع  
فانصاع من فزع وسد فروجه غير ضوار: وافيان وأجدع  
فنحا لها بمذلقين كأنما بهما من النضح المجدع أيدع

1- المصدر السابق: ص 149 وما بعدها

2- نفسه: ص 155 وما بعدها

ينهسنه ويزودهن ويحتمي عبل الشوى بالطرتين مولع  
حتى إذا ارتدت وأقصد عصبه منها وقام شريدها يتضوع  
فكأن سفودين لَمَّا يُفْتَرَا عجلا له بشواء شرب يُنزع  
فدنا له رب الكلاب بكفه بيض رهاب ريشهن مقزع  
فرمى لينقذ فرّها فهوى له سهم فأنفذ طرّيته المنزع  
فكبا كما يكبو فنيق تارز بالخبت إلاّ أنه هو أبرع

تسهم التوقيعه الثالثة في تشكيل وعي المتلقي بالحياة، حيث الموت يصادر الحياة، وتتجلى صورة الموت في ذلك الطارق ليلا، ذلك الذي جاء ليفسد عليه نكهة الحياة السعيدة، وما إن نجا من الكلاب الضارية، بعد معركة حامية الوطيس التي فشلت فيها تلك الكلاب، دنا رب الكلاب منه - ليس شفقة عليه - بل ليعالجه بسهامه التي لا ترحم، فكانت الضربة القاضية، فكبا الثور بعد المعركة الحامية، كما يكبو الجمل الضخم، بل أقوى وأشد، بل كانت سقطته كالطود العالي.

ومن هنا ينضب الإلهام لدى الشاعر، وتنتهي رحلة الحياة عند هذا المشهد المفزع لهذا الثور، يفارقه الشاعر هو أيضا، وينتقل إلى التوقيعه الرابعة والأخيرة، التي يبدأها بلازمته المعبرة بحق عن رحلة الحياة التي تُقضي في الأخير إلى الأجل المحتوم يقول أبو ذؤيب :

والدهر لا يبقى على حدثانه	مستشعر حلق الحديد مقنع
حميت عليه الدرع حتى وجهه	من حرها يوم الكريهة أسفع
تعدو به خوصاء يفصم جريها	حلق الرحالة فهي رخو تمزع
قصر الصبوح لها فشرح لحمها	بالني فهي تنوخ فيها الإصبع
تأبى بدرتها إذا ما استكرهت	إلاّ الحميم فإنه يتبضع
متفلق أنساؤها عن قانئ	كالقرط صاو غيره لا يُرضع
بيننا تعانقه الكماة وروغه	يوما، أتيح له جريء سلفع
يعدو به نهش المشاش كأنه	صدع سليم رجعه لا يظلع
فتنازلا وتواقفت خيلاهما	وكلاهما بطل اللقاء مخدّع
يتاهبان المجد كل واثق	ببلائه، واليوم يوم أشنع

وكلاهما متوشح ذا رونق عضبا إذا مس الكريهة يقطع  
وكلاهما في كفه يزنية فيها سنان كالمنارة أصلع  
وعليهما ماذيتان قضاهما داوود أو صنع السوابغ تبع  
فتخالسا نفسيهما بنوافذ كنوافذ العبط التي لا ترقع  
وكلاهما قد عاش عيشة ماجد وجنى العلاء لو أن شيئا ينفع

يتابع أبو ذؤيب الهذلي توقعته من خلال المونولوج الداخلي الذي كان يدور في نفس الفارسيين البطليين، ويعود بالنص إلى المستوى الإنساني الذي كان قد بدأ به وهنا يرسم هذا الحوار صراعا بين الحياة والموت، وبين السلب والإيجاب، بين الهدوء والإعصار.

هي صورة أكثر فزعا، بحيث لا تضع بطلا قويا أمام بطل أقوى، بل ندا يقابله ند متساويين في القدر والقيمة، مما يعمق يقينية الموت ورعبه عند كليهما، لأنه بالإمكان أن نقدم احتمال الانتصار للإنسان على الحيوان والحيوان أضعف وأعجز من أن يجابه الإنسان.

لقد اعتمد ابو ذؤيب في بناء التوقية أسلوب الحوار الداخلي الذي كان يدور في سريرة كلا البطليين لمعرفة مواطن ضعف الآخر ليدس في جسمه عضبه عن قرب، أو يزنيته إن أتحت له الفرصة من قريب أو بعيد.

لقد كانت التوقية الرابعة والأخيرة أكثر احتدامية ومأساوية. (لو أن شيئا ينفع ) فالحياة مليئة بالمسرات لو أن شيئا منها يدوم، يسترجع الشاعر من خلال هذه الجملة العميقة الأثر استفهامه عن نزهة ذكريات مؤلمة، تعود بإحساس أبي ذؤيب الخفي بالخوف من المستقبل، من الموت الذي يتحدى رغبة الشاعر بالحياة، وترسم توقية الشاعر الأخيرة دورة الصراع الأزلي بين الحياة والموت، وهذه الدورة تشبه الصراع الدائر على رقعة الشطرنج، حيث يموت الملك كل ليلة ليعود فيحيا لليوم التالي.

وتتجلى الوحدة العضوية في هذه التوقيعات في كونها مظاهر مختلفة لحقيقة واحدة قد تغلغت إلى نفس الشاعر وأحاسيسه، وتجمعت في إطار شعوري واحد، هو الحس بالمصير الأليم الذي يخضع له كل كائن حي يخضع لدورة الزمان.. إنه الموت هذا الهاجس المؤرق الذي يقض مضجع الشاعر، ومن هنا بدأ تشكيل القصيدة خاضعا

للحالة الشعورية المسيطرة على الشاعر، وعلى هذا الأساس تقوم القصيدة ذات البناء التوقيعي، حيث أننا نصادف في كل توقيعة مشهدا جديدا قائما بذاته وفي الوقت نفسه يساهم في بلورة الحقيقة الكامنة وراء كل مشهد من مشاهد القصيدة.

### ثانيا: البناء الشامل:

يقوم البناء الشامل على أساس تكامل التجربة الشعرية الكبيرة، وترابط أجزاءها حيث تُولف القصيدة وحدة بنائية متكاملة، وقد اهتم بهذا الموضوع طائفة من الشعراء الذين عرفوا بأصحاب المطولات، وأخذ ابن قتيبة عن الأصمعي أنه قال: " ما قيلت قصيدة على الزاي أجود من قصيدة الشماخ ولوطالت قصيدة المنتخل كانت أجود (1). ولماذا يهتم النقد القديم بالقصيدة الطويلة ؟ وإذا كان في طول القصيدة سبب من أسباب جودتها. أين يمكن العثور على هذا الجمال وتلك الجودة ؟ ولعل التحري في طول القصيدة الهذلية ليس لبيان جمالها وجودتها، لأن ذلك رهين بالملكة الشعرية لدى المتلقي.

وفي البداية نقف عند هذه العملية الإحصائية التي قام بها محقق ديوان الهذليين وأشرف على طبعه، فقال في المخطوط خمس وأربعون قصيدة تعدت العشرين بيتا، وتسع وأربعون أقل من العشرين، وتسع وسبعون ومائة مقطعة تقل أبيات الواحدة عن عشرة أبيات (2).

ولعل سيطرة المقطعات على شعر هذيل مصدره هو حياتهم، وهي الأساس الأول الذي يعطينا تصورا حقيقيا لشعر هذه القبيلة. فحياتها كانت قائمة على الصراع والسرعة والنهب، لقد كانت تغزو مجتمعة كما كانت تغزو مفردة، وكثر فيها الشذاذ والذوبان، وكان في وجود الذوبان فيها ما أضفى على معاشها شيئا كبيرا من التوثب والاندفاع حتى لكأنما كان كل شيء يؤثر هذه الحياة السريعة التي تأتي أسبابها من أقرب سبيل حتى ولو كان فيه خطر الموت.

1- ابن قتيبة: الشعر والشعراء: 102

2- أحمد كمال زكي: شعر الهذليين في العصرين الجاهلي والاسلامي، ص148

فوجود الذؤبان في القبيلة دفع الحياة في لهب، وسرعة الحياة تقابلها سرعة في الفن، والسرعة الفنية لا تحتاج إلى تلك الأناة التي تستلزمها القصائد الطوال، فهذه سمة الحياة الكريمة القائمة على الدعة والترف والتأمل.

هذه السرعة الفنية، شكلت حياة الهذليين الفنية والحياة اليومية، ومن هنا أتت قصائدهم قصيرة، وغلبت المقطعات على شعرهم، وذلك أظهر ما يكون فيما قبل الإسلام، باستثناء بعض قصائد أبي ذؤيب والمنتخل وساعدة بن جؤية، ولما تقدم بنا قطار الزمن إلى الأمام، وحط الإسلام رحاله، وقر في نفوس الناس، وأخذت الحياة سبيلا آمنة وادعة، تمادى الشعراء في وقوفهم على القصيدة فجاءت طويلة توحى أن التجربة الشعرية تدور حول محور ثابت، هو حلم الشاعر الذاتي الذي يقابل سواد الواقع المعيش، وهنا يسقط الشاعر في إطار السلبية الانهزامية التي تشير إلى إحباط نفسي شديد.

وتظهر الوحدة العضوية في قصائد الهذليين من خلال الخاتمة التي تكاد تشترك فيها جميع القصائد، وهذا أمية بن أبي عائد في قصيدة تزيد عن ثمانين بيتا، يستهلها بقوله: (1)

ألا يا لقوم لطيف الخيال	أرق من نازح ذي دلال
أجاز إلينا على بعده	مهاوي خرق مهَاب مهال
صحار تغول جنانها	وأحداب طود رفيع الجبال
وقد هاج لي ذكر ما قد نسيت	من بعد أحقاب دهر طوال
خيال لزيب قد هاج لي	نكاسا من الحب بعد اندمال
تسدى مع الليل تمثالها	دُنُو الضباب بطل زلال
فبات يسائلنا في المنام	فأحجب إليّ بذاك السؤال

وينشد أبو صخر الهذلي قرابة السبعين بيتا، يبكي فيها ابنه الوحيد قائلا: (2)

تعزيت عن ذكر الصبي والحبائب	وأصبحت عزهَى للصبي كالمجانب
وأصبحت تلحى حين رعت محمدا	وأصحابه أن يعجبوا بالكواعب

1- شرح أشعار الهذليين: ص 494 وما بعدها

2- المصدر نفسه: ص 915 وما بعدها



ولو أنهم قالوا لقد كنت مرّة  
 عرفْتُ ولم أنكرُ جواب المجاب  
 فإن يلبسوا برد الشباب وخاله  
 وأعدت في أطمارٍ أشعث شاحب  
 ويقول مليح بن الحكم القردي قصيدة من سبعين بيتا يفخر فيها بانتصاره الساحق  
 على عدوه، لكن بعد أن ينهي حديثه مع شماء في ثلاثين بيتا: (1)

تَشَوَّفَتْ إِثْرَ الظَّاعِنِ المتفرِّقِ      وَشَمَاءُ بانَتْ فِي الرَّعِيلِ المشرِّقِ  
 غَدَاوا بعد ما هَمُّوا بأن يتهدجوا      بليل وزمُّوا كلَّ أَعْيَسَ مُحِقِّ  
 سَدِيسٍ وعامِيَّ البزولِ لِنَابِهِ      شَبَابَةٌ كَزَجِّ الحَرَبَةِ المتدلِّقِ  
 إِذَا هُنَّ ظَاهِرُنَّ اللَّجِينِ صَدَعْنَهُ      بِسُمُرِ الشَّبَابِ يَخْرِقْنَهُ كُلَّ مَخْرَقِ  
 وَإِنْ جَاشَ من أَجْوافِهَا نَفَحَتْ بِهِ      مَشَافِرُ هُدُلٍ فَوْقَ هَامِ مُنْطَقِ

ثم يخبر الجاحدين والمنكرين لمآثره الشخصية ومآثر آبائه وأجداده بقوله:

فإنِّي كما قد تعلِّمين ابن حرّة      لقوم هجان وابن آل محرق  
 ويبيكي عبد الله بن أبي ثعلب قومه الذين أصيبوا في مصر والشام بأربعة وستين بيتا،  
 يقول فيها: (2)

أرقتَ وما لكَ أَلَّا تَنَامَا      وَبِتَّ تُكَابِدُ لَيْلًا تَمَامَا  
 تكابد ليلًا بعيد الصبا      ح حتى ترى الفجرَ يَجْلُو الظلاما  
 لَفَقَدَ عَشِيرَتِكَ الذاهبيـ      ن تُذْري شُؤنَكَ دَمْعًا سِجَامَا  
 يُنَازِعُكَ المَوْتُ سَادَتِهِم      وَفَتِنَانَهُمُ والسَّرَاةَ الكِرَامَا  
 إِذَا المَوْتُ أَنفَدَ من مَعَشَرِ      فَنَامَا يَعُودُ فَيُفَنِّي فَنَامَا  
 أَعْيَنِي جُودًا على فِتْنِيَةٍ      فُجِعْنَا بِهِمْ لَم يَكُونُوا لِنَامَا

لقد أوحى القصائد السابقة بموقف الشعراء الهذليين النفسي من الحياة، وقد استغلوا كل الطاقات الإيحائية الكامنة في نصوصهم الشعرية بغرض توصيل إحساسهم الذاتي نحو الواقع المعيش. ومن هنا فإن الوحدة العضوية لا تعني "اقتصار القصيدة على تجربة واحدة أو عاطفة واحدة، ولكن الوحدة المطلوبة لا تحجز الشاعر عن تعدد

1- شرح أشعار الهذليين: ص 999 وما بعدها

2- المصدر نفسه: ص 885 وما بعدها

التجارب والعواطف في قصيدته، إنما يشترط أن تكون جميعها متجانسة المغزى هادفة بتعددتها إلى استجلاء وحدة في الوجود أو في موقف النفس البشرية منه (1). وهذا الكلام يبدو جليا في نصوصهم السابقة التي يتصل بعضها مع بعضها الآخر اتصالا حميما تتجاوب مع البث الوجداني الذي يقع الشاعر تحت تأثيره. وتتضمن أشعار هذيل قصائد أخرى توحى بميل الشعراء إلى التوسع في بناء النص، حيث تنحو تجربتهم منحى أكثر شمولا وتعميما وهنا يصبح البناء الشعري مائلا إلى الحركة وتجسيم التجربة الذاتية في إطار موضوعي حسي، ويلحظ المتلقي في قصائد بدر بن عامر وهو يبرئ نفسه مما قيل لأبي العيال على أن لبدر بن عامر ضلع في مقتل ابن أخ أبي العيال هذه القصة التي تقوم على أسس درامية يأخذ الحدث القصصي فيها بالنمو التراجمي إلى أن يصل إلى الذروة في نهاية القصيدة مثل هذه التي نسوقها كنموذج لذلك إذ يقول: (1)

بَخَلَتْ فَطِيمَةً بِالذِي تُولِينِي	إِلَّا الْكَلَامَ وَقَلَّمَا يُجْدِينِي
وَلَقَدْ تَنَاهَى الْقَلْبُ حِينَ نَهَيْتُهُ	عَنْهَا وَقَدْ يَغْوِي الَّذِي يَعْصِينِي
أَفْطِيمَ هَلْ تَدْرِينَ كَمْ مِنْ مَتْلَفٍ	جَوَزْتُ لَأَمْرَعَى وَلَا مَسْكُونِ
لَمْ يَعْطَهُ مَطَرٌ وَلَمْ يَنْبُطْ بِهِ	مَاءٌ يَجْمُ لِحَافِرٍ مَعْيُونِ
تَعْتَادُهُ رِيحُ الشَّمَالِ بِقُرْهَا	فِي كُلِّ لَيْلَةٍ دَاجِنٍ وَهَتُونِ
غَوْرِيَّهِ نَجْدِيَّهِ شَرْقِيَّهِ	غَرَبِيَّهِ مُتَشَابِهٍ مَلْعُونِ
كَالزَّمْهَرِيرِ إِذَا يُشَبُّ يُمِيَّتُهُمْ	بِالْبَرْدِ فِي طُرُقِ لَهَا وَقُنُونِ
فَتَرَى الْبِلَادَ كَأَنَّهَا قَدْ حُرِّقَتْ	بِالنَّارِ فَالْتَهَبَتْ بِكُلِّ وَجِينِ
وَأَبُو الْعِيَالِ أَخِي فَمَنْ يَعْرِضُ لَهُ	مِنْكُمْ بِسُوءٍ يُؤْذِنِي وَيَسُونِي
إِنِّي وَجَدْتُ أَبَالَعِيَالِ وَرَهْطَهُ	كَالْحِصْنِ شَيْدَ بَاجِرِ مَوْضُونِ
أَعْيَا الْمَجَانِيْقِ الدَّوَاهِي دُونَهُ	فَتَرَكْنَهُ وَأَبْرًا بِالتَّحْصِينِ
أَسَدٌ تَقْرُ الْأَسَدُ مِنْ عُرْوَائِهِ	بِعَوَارِضِ الرَّجَّازِ أَوْ بَعْيُونِ
وَيَجْرُ هُدَابُ الْفَلِيلِ كَأَنَّهُ	هُدَابُ خَمَلَةٍ قَرَطَفِ مَمْهُونِ

وَإِذَا عَدَدْتَ ذَوِي النَّقَاتِ فَإِنَّهُ  
وَلِصَوْتِهِ زَجَلٌ إِذَا أَنْسَتَهُ  
جَرَ الرَّحَى بِجَرِينِهَا الْمَطْحُونِ  
مِمَّنْ تَصُولُ بِهِ إِلَيَّ يَمِينِي

تحدث الشاعر في بداية القصيدة عن اللقاء غيرالجسدي بين الرجل والمرأة، والتواصل الروحي بينهما، القائم على الوعود، والمناجاة المتتالية بينهما عند هدوء الليل ورقود الأنام. وقد بدا البناء متناميا اعتمد الشاعر فيه على تطور الأحداث التي يصورها ببساطة والتي تعتمد على التكثيف والإيحاء.

وفي قصيدة للشاعر الأعم، واسمه: حبيب بن عبد الله ، وهو أخو صخر الغي الهذلي، يبني الشاعر نصه هنا بناء دراميا يبرز فيه عنصر الصراع بين الإنسان والقدر، بين الحياة والموت منذ البيت الأول، يقول: (1)

لَمَّا رَأَيْتُ الْقَوْمَ بِالْعِلْيَاءِ دُونَ قِدَى الْمَنَاصِبِ  
وَقَرَيْتُ مِنْ فَزَعٍ فَلَا أُرْمِي وَلَا وَدَّعْتُ صَاحِبُ  
يُغْرُونَ صَاحِبَهُمْ بِنَا جَهْدًا وَأُغْرِي غَيْرَ كَاذِبِ  
أُغْرِي أَبَاوَهْبٍ لِيُعْجِزَهُمْ وَمَدُّوا بِالْحَالَتِبِ  
مَدَّ الْمُجَلِّجِ ذِي الْعَمَاءِ إِذَا يِرَاحُ مِنَ الْجَنَائِبِ  
يُغْرِي جَذِيمَةً وَالرِّدَاءُ كَأَنَّهُ بِأَقْبَ قَارِبِ  
خَاضَ كَعِرْقِ السِّدْرِ يَسْبِقُ غَارَةَ الْخُوصِ النَّجَائِبِ  
عَنَّتْ لَهُ سَفْعَاءُ لُكَّتْ بِالْبُضِيِّعِ لَهَا الْخَبَائِبِ  
وَخَشِيَتْ وَقَعَ ضَرِيْبَةً قَدْ جُرِبَتْ كُلَّ التَّجَارِبِ  
فَأَكُونُ صَيْدَهُمْ بِهَا لِلذَّنْبِ وَالضُّبْعِ السَّوَاغِبِ  
جَزْرًا وَلِلطَّيْرِ الْمُرْبَةِ وَالذَّنَابِ وَ لِلثَّعَالِبِ  
وَتَجْرُ مُجْرِيَةً لَهَا لَحْمِي إِلَى أَجْرِ حَوَاشِبِ  
سُودِ سَحَالِيلِ كَأَنَّ جُلُودَهُنَّ نِيَّابُ رَاهِبِ  
أَذَانُهُنَّ إِذَا احْتَضَرْنَ فَرِيْسَةً مِثْلُ الْمَذَانِبِ  
يَنْزِعْنَ جِلْدَ الْمَرْءِ نَزْعَ الْقَيْنِ أَخْلَاقَ الْمَذَاهِبِ

حَتَّى إِذَا انْتَصَفَ النَّهَارُ وَقُلْتُ يَوْمَ حَقِّ ذَنْبِ  
رَفَعْتُ عَيْنِيَّ الْحِجَازَ إِلَى أَنَسِ بِالْمَنَاقِبِ  
وَذَكَرْتُ أَهْلِي بِالْعِرَاءِ وَحَاجَةَ الشُّعْثِ التَّوَالِبِ  
الْمُصْرِمِينَ مِنَ التَّلَادِ اللَّامِحِينَ إِلَى الْأَقَارِبِ  
وَبِجَانِبِي نَعْمَانَ قُلْتُ أَلَّنْ تُبَلِّغَنِي مَارِبَ  
دَلَجِي إِذَا مَا اللَّيْلُ جَنَّ عَلَى الْمُقَرَّتَةِ الْحَبَاحِبِ  
وَالْحِنْطِيِّ الْحِنْطِيِّ يُمْتَجُ بِالْعَظِيمَةِ وَالرَّغَائِبِ  
مَا شِئْتَ مِنْ رَجُلٍ إِذَا مَا اكْتَنَطَّ مِنْ مَحْضٍ وَرَائِبِ  
حَتَّى إِذَا فَقَدَ الصَّبُوحَ يَقُولُ : عَيْشٌ ذُو عَقَارِبِ (1)

إلا أن المشمر في الأمور صبور عليها، ولو كان ممن فقد الصبوح، وادلهمت الدنيا في وجهه، لو كان عيشا مليئا بالعقارب.

إنه لحوار مكثف أظهر حقيقة الصراع الذي يعيشه الإنسان في عصر المتناقضات مجهولة عواقبه، ويلحظ قارئ القصيدة أن الشاعر قد استخدم عنصر الإخبار أداة رئيسية في بناء النص الشعري الذي يشير إلى موقف الإنسان الذاتي السلبي من مفارقات الواقع.

وهكذا يستمر الشاعر في بناء قصيدته على أساس عجز الإنسان القائم على تأكيد ذلك الصراع المرير والمليء بالمتناقضات، وهو يحاول أن يقابل بين حب الإنسان للحياة وتصديه لفكرة الموت، إلى أن يصل إلى ذروة البناء في تشبيهه للموت بهذه الحيوانات المفترسة وبألوان متعددة، ذئاب، ثعالب، والأدهى تلك الضباع التي تأتي في ألوانها على صورة رهبان.

إن العذاب المؤلم، حيث يصل الصراع إلى ذروته، أين تبدو المفارقة الصعبة بين العمل الإنساني واللاجدوى من هذا العمل الذي يقوم بإنجازه. وإذا كانت (بنيلوب) زوجة (أدو نيس) تنقض بالليل ما تغزله بالنهار، كي تشغل الأمراء المطلوبين بالزواج

منها بعد تأخر عودة زوجها من حرب طروادة، وهذا بسبب حبها العميق لزوجها، فإن الإنسان في هذه القبيلة يكاد يفقد هذه المعاني الجميلة للحب مما جعله يقع في صراع عبثي تشي به هذه الثنائيات المتقابلة. ( الحياة – الموت ) ( القوة – الضعف ) ( الحب – الحقد ) ( الشمال – اليمين ).

لقد اختلفت طبيعة النسج، لأنها قائمة على أسس مغايرة للقيم الإنسانية الروحية. وعلى هذا الأساس يفقد الشاعر كل أمل له في انتصار الحب، وهنا يرتفع صوت الشاعر ولا يستسلم للسلبية التي تحاول أن تفرض نفسها، ويفضي الصراع الذي احتدم في البداية إلى الغليان وكسر الإحباط الوجودي القائم على الإذعان الهادئ، والسلبية القاتلة:

حَتَّى إِذَا فَقَدَ الصَّبُّوحَ يَقُولُ: عَيْشٌ ذُو عَقَارِبُ

إن السؤال الذي طرحه الشاعر في البداية والذي لم يتمكن الشاعر أو غيره من بني البشر الإجابة عنه، ينسجم مع هذه الخاتمة حيث يلف الضياع طريق الحياة. ويتحول مسار البناء في القصائد الشعرية عند الهذليين إلى روح الغنائية، حيث ينشغل الشاعر بالبحث عن القيم المفقودة (الحب، الكرم، السعادة، الحنان...)، فيلجأ إلى التعبير الغنائي ليعبر عن حاجاته الروحية الظمأى، ويظهر هذا في قول مالك بن

خالد الخناعي، خناعة بن سعد بن هذيل قال السكري: وتتحل أبا ذؤيب: (1)

يَامِيَّ إِنَّ تَفْقِدِي قَوْمًا وَلَدْتِهِمْ	أَوْ تُخْلِسِيهِمْ فَإِنَّ الدَّهْرَ خَلَّاسُ
عَمَرُوا وَعَبْدٌ مَنَافٍ وَالَّذِي عَهَدْتُ	بِبَطْنِ عَرَعَرَ أَبِي الضَّيْمِ عَبَّاسُ
يَا مِيَّ إِنَّ سِبَاعَ الأَرْضِ هَالِكَةٌ	وَالعُفْرُ وَالعَيْنُ والأرْءَامُ وَالنَّاسُ
يَا مِيَّ لَنْ يُعْجِزَ الأَيَّامَ ذُو خَنَمٍ	بِمُشْمَخِرٍ بِهِ الظَّيَّانُ والأَسُ
فِي رَأْسِ شَاهِقَةٍ أُنبُوبُهَا خَصِرٌ	ذُونَ السَّمَاءِ لَهَا فِي الجَوِّ قُرْنَسُ
مِنْ فَوْقِهِ أَنَسْرٌ سُودٌ وَأَغْرِبَةٌ	وَتَحْتَهُ أَعْنَزٌ كُلفٌ وَأَتْيَاسُ
حَتَّى أَشِبَّ لَهُ رَامٌ بِمُحْدَلَةٍ	ذُو مِرَّةٍ بِدِوَارِ الصَّيْدِ وَجَاسُ
يُذْنِي الحَشِيفَ عَلَيْهَا كِي يُوَارِيهَا	وَنَفْسَهُ وَهُوَ لِلأَطْمَارِ لَبَّاسُ
فَتَارَ مِنْ مَرَقَبٍ عَجَلَانَ مُفْتَحِمًا	وَرَابَهُ رِيبَةً مِنْهُ وَإِيجَاسُ
فَقَامَ فِي سِيْنِيْهَا فَانْتَحَى فَرَمَى	وَسَهْمُهُ لِبَنَاتِ الجَوْفِ مَسَّاسُ

فَرَاغَ عَنِ قُتْرِ يَعْدُو وَعَانَدَهُ  
يَا مَيَّ لَنْ يُعْجِزَ الْأَيَّامَ مُبْتَرِكُ  
لَيْثٌ هَزْبَرُ مُدَلٌّ عِنْدَ خَيْسَتِهِ  
أَحْمِي الصَّرِيمَةَ أُحْدَانُ الرَّجَالِ لَهُ  
صَعْبُ الْبَدِيهَةِ مَشْبُوبٌ أَظْفَرُهُ  
عَرَقٌ يَمْجُ مِنَ الْأَحْتِشَاءِ قَلَّسُ  
فِي حَوْمَةِ الْمَوْتِ رَزَامٌ وَقَرَّاسُ  
بِالرَّقْمَتَيْنِ لَهُ أَجْرٌ وَأَعْرَاسُ  
صَيْدٌ وَمُسْتَمَعٌ بِاللَّيْلِ هَجَّاسُ  
مَوَاتِبٌ أَهْرَتْ الشَّدَقَيْنِ نِبْرَاسُ (1)

فالشاعر يستخدم ضمير المتكلم وضمير المخاطب معتمدا على مناجاة روحه من جهة ومحاورة الآخر من جهة أخرى، وعلى الرغم من تحول المسار البنائي من الدرامية إلى الغنائية في هذه الأشعار، داخل الإطار العام للبناء الشامل لأشعار هذيل كلها، فإن الخيوط البنائية بقيت مشدودة إلى مواقف الشعراء النفسية من الوجود، وبذلك يكون الشيب وما يتصل به من مثيرات الذكرى والآلام التي نجد صداها واضحا لدى شعراء هذيل من مثل ساعدة بن جؤية الذي يعجب من غوائل الدهر حيث أن لا منجى من الهرم لمن كتبت له الحياة والعمر المديد، وهل للإنسان على ما كتب له من ندم؟ وما هذه الأسئلة التي يطرحها الشاعر إلا نتيجة هذه التجربة في الحياة التي مر بها، ومدى صعوبتها، وخاصة إذا كانت حياته الماضية حافلة بالحيوية والحركة والنشاط والشباب، يقول ساعدة بن جؤية: (2)

يا ليت شعري ألا منجى من الهرم  
والشيب داءٌ نجيسٌ لا دواء له  
وسنانٌ ليس بقاض نومَه أبداً  
في منكبَيْهِ وفي الأصلابِ واهنةٌ  
إن تَأْتِيهِ فِي نَهَارِ الصَّيْفِ لَا تَرَهُ  
حَتَّى يُقَالَ وَرَاءَ الْبَيْتِ مُنْتَبِذاً  
فَقَامَ تُرْعَدُ كَفَّاهُ بِمَحْجِنِهِ  
أَمْ هَلْ عَلَى الْعَيْشِ بَعْدَ الشَّيْبِ مِنْ نَدَمٍ  
لِلْمَرْءِ كَانَ صَاحِباً صَائِبَ الْقُحْمِ  
لَوْ لَا غَدَاةَ يَسِيرُ النَّاسُ لَمْ يَقُمْ  
وَفِي مَفَاصِلِهِ غَمْرٌ مِنَ الْعَسَمِ  
إِلَّا يُجْمَعُ مَا يَصْنَلِي مِنَ الْجَحَمِ  
قُمْ لَا أَبَا لَكَ سَارَ النَّاسُ فَاحْتَزَمِ  
قَدْ عَادَ رَهْبًا رَزِيًّا طَائِشَ الْقَدَمِ

1- شرح أشعار الهذليين: ج1، ص 439 وما بعدها

2- شرح أشعار الهذليين: ج3، ص 122 وما بعدها

إن أسلوب الطلب القائم على النداء وتكرار المعاني (الشيب داء، وسنان، في منكبيه وفي الأصلاب واهنة، ترعد كفاه..) أسهم في تأكيد ضياع القيم الروحية والأخلاقية المتعارف عليها في المجتمع العربي بشكل عام.

أما أبو كبير الهذلي، فإن قصائده التي تبدأ بمطالع الشيب، يقوم البناء فيها على أساس التحول من الواقع إلى الذات، حيث يردد الشاعر إلى صومعته باحثاً عن عالم جديد يلوذ به من واقعه الفاسد، فيسترسل في ذكر ما كان له من ماض حافل، ليواجه ما هو فيه من شيخوخة ووهن وهزال، فيقول في الأولى: (1)

أَزْهَيْرُ هَلْ عَن شَيْبَةٍ مِنْ مَعْدِلٍ      أَمْ لَا سَبِيلَ إِلَى الشَّبَابِ الْأَوَّلِ  
أَمْ لَا سَبِيلَ إِلَى الشَّبَابِ وَذِكْرُهُ      أَشْهَى إِلَيَّ مِنْ رَحِيقِ السَّلْسَلِ  
ذَهَبَ الشَّبَابُ وَفَاتَ مِنِّي مَا مَضَى      وَتَضَى زُهَيْرٌ كَرِيهَتِي وَتَبَطَّلِي

ويقول في نص آخر:

أَزْهَيْرُ هَلْ عَن شَيْبَةٍ مِنْ مَصْرِفٍ      أَمْ لَا خُلُودَ لِبَاذِلٍ مُتَكَلِّفٍ  
أَزْهَيْرُ إِنَّ أَخَالَنا ذَا مَرَّةٍ      جَلَدَ الْقُوَى فِي كُلِّ سَاعَةٍ مَحْرِفٍ  
فَارَقْتُهُ يَوْمًا بِجَانِبِ نَخْلَةٍ      سَبَقَ الْحِمَامُ بِهِ زُهَيْرٌ تَلْهُفِي

ويقول أبو كبير في الثالثة:

أَزْهَيْرُ هَلْ عَن شَيْبَةٍ مِنْ مَعَكُمْ      أَمْ لَا خُلُودَ لِبَاذِلٍ مُتَكَرِّمٍ  
يَبْكِي خَالَوَةَ أَنْ يُفَارِقَ أُمَّهُ      وَاسَوْفَ يَلْقَاهَا لَدَى الْمُتَهَوِّمِ  
أَخَالَوَةَ إِنَّ الدَّهْرَ مُهْلِكٌ مَنْ تَرَى      مِنْ ذِي بَنِينَ وَأُمَّهُمْ وَمِنْ ابْنِمِ  
وَالدَّهْرُ لَا يَبْقَى عَلَى حَدَثَانِهِ      قُبُّ يَرِدُنَ بِذِي شُجُونٍ مُبْرِمِ

وقد جسد الشعراء هذا الضياع من خلال إبراز العلاقة بينهم وبين الذين سيكونهم، وعلى هذا الأساس يلتقي صدى الـ ( أنت ) والـ ( أنا ) لتجمع القصائد كلها تحت لواء واحد يتبدى في: عودة الطفولة والشباب والعبث والربيع...

يبدو من الواضح أن بناء القصيدة /الجزء، قد سيطرت عليه الروح الغنائية التي تحمل

في طبيعتها التشاؤم، ومن هنا يظهر التقابل البنائي في هذه القصائد: الأولى والقصيدة الثانية والقصيدة الثالثة، ففي القصيدة الأولى قام ساعدة بن جؤية ببناء أبيات القصيدة على أساس وحدة العاطفة التي تدور حول محور الذات المقهورة أمام سلبية الواقع المعيش فكانت القصيدة مملوءة بروح الانهزام والتشتت أما في قصائد أبو كبير فقد أخذ الشاعر ينحو نحو محاولة الخلاص من هذا التشاؤم لكن حبل الحياة كما يراه هو قصير والدهر له بالمرصاد أينما حل أو ارتحل.

يظهر في المقطعين السابقين لأبي كبير ذاتية الشاعر الواضحة، حيث أنه انطلق من أنه بوصفها المركز الذي يقوم من خلاله ببناء قصيدته وتكوين المادة الشعرية التي تضيفها الذات عليه. ثم ينطلق نحو العالم المنشود في قصائده.

ففي هذه القصائد، تتبدى ذات الشاعر التي هي محور الفضاء الشعري في النص، وتظهر الخصائص الأسلوبية التي تتجاوب مع بناء النص الشعري جمالية القصيدة. ويلحظ المتلقي أن القصيدة الأولى كانت قد عكست تجربة الإتصال بين الشاعر والطبيعة، الذات والموضوع، حيث أن ليلة صيفية مبرقة / الطبيعة تبدو مشخصة تحاور الشاعر وتحمل له إرهابات رهيبة بالموت والفناء، في حين أن القصيدة الثالثة يمتزج الشاعر فيها بالطبيعة، وتلغي المسافة الفاصلة بينهما ليتحد مع تجلياتها المتعددة التي في تضاعيفها روح التآلف والتقاؤل من أجل تحقيق غاية واحدة وهي الحلم بالحياة السعيدة، ويبقى في النهاية حلما، لأن العمر سار بالشاعر نحو الأفول.

لقد انتقل الشاعر من البناء الإخباري المباشر إلى البناء التصويري، حيث تؤدي الذات الشاعرة دورا بارزا في إنتاج دلالات النص، فالشاعر ينطلق من إطار التمني الذي يطرح رغبته في تجاوز الحاضر إلى الماضي الذي يحمل في تضاعيفه البراءة الأولى قبل أن تتكسر قوادم الأحلام .

وتنتهي القصيدة التي طرحت حالة الثنائية الرهيبية التي يعيشها الشاعر/الإنسان نهاية أليمة وهي تحاول أن تطرح رغبته الدفينة في التوحد بعد أناته في مثل هذه الثنائيات:

القرّ..... الحرّ      الربيع ..... الصيف

الحياة..... الموت      الشباب .....الشيخوخة

اللقاء.....الفراق      الحرب..... السلم



يقول في هذا المقطع من القصيدة: (أ خلاوة إنّ الدهر مهلك من ترى)، لقد سيطرت الانهزامية على ذات الشاعر، وعلى قصائده، حيث تراوح بناء النصوص بين صعود وهبوط، وذلك تبعاً للتجربة التي تمر بها وجدانيات الشاعر.

ويقوم البناء في هذه القصائد على أساس درامي من خلال اللجوء إلى الصور كوسيلة تعبيرية تنقل التجربة الشعرية من المستوى الإنساني إلى مستوى الكائنات الأخرى حتى يكفل للقصيدة حياة خالدة.

ويتجلى الشاعر الهذلي شخصية أسطورية أو مقتبسة من الأساطير، يبحث عن الحقيقة بعد أن غرق في السأم، حيث تمتلئ البادية بالصراعات المتكررة، ومن هنا تصبح هذه البادية رمز الكون الذي يعيش فيه الإنسان وهو يبحث عن الجوهر المخفي وراء الستار. ويستحضر الشاعر طيف المرأة أو الفارس الذي يبكيه أو اسم المرثي من الأبناء أو الأصحاب أو أي عنصر بنائي في القصيدة، حيث تتداخل تراكيب النسق الشعري عبر التداعي اللغوي، فهو حين يرى الليل مقبلاً مثلاً، يذكر معه هذا الحيوان الذي يستحضره في ذهنه، ومن ثم وقوعه في برائن الموت، ليسقط أخيراً كما يسقط البهلوان في شرك الصياد، يقول صخر الغي في رثاء ابنه تليد: (1)

وَمَا إِنَّ صَوْتُ نَائِحَةٍ بَلِيلٍ	بِسَبَلِّ لَا تَتَّامُ مَعَ الْهُجُودِ
تَجْهَنَّا غَادِيَيْنِ فَسَايَلْتَنِي	بِوَأَحْدَةٍ وَأَسْأَلُ عَنْ تَلِيدِي
فَقُلْتُ لَهَا: فَأَمَّا سَاقُ حُرٍّ	فَبَانَ مَعَ الْأَوَائِلِ مِنْ ثَمُودِ
وَقَالَتْ: لَنْ تَرَى أَبَدًا تَلِيدًا	بِعَيْنِكَ آخِرَ الدَّهْرِ الْجَدِيدِ
كَلَانًا رَدَّ صَاحِبَهُ بِيَأْسٍ	وَتَأْنِيْبٍ وَوَجْدَانَ بَعِيدِ

تتشابه بداية القصيدة مع نهايتها حيث السقوط هو الحقيقة الوحيدة في هذا الواقع الإنساني البائس، ومن هنا يتم البناء دورته لتتعلق الدائرة على الإنسان الذي يقع تحت وطأة الخوف من الأشياء كلها.

ويتابع الشاعر الهذلي الطريقة نفسها في استخدام الصور بغية إكساب القصيدة الشعرية أبعادا موضوعية، إذ تظهر ساحة المعركة بين الكلاب والثور متطابقة مع صورة الحمار الوحشي. ويعمد الشاعر في هذه القصيدة إلى توزيعها عبر توقيعات تقوم على تنامي الحدث من خلال الصراع بين الإنسان والطبيعة، ويحمل المقطع الأخير رؤية درامية نتمثلها من خلال الحوار القائم بين الفارسين في ساحة الوغى، والذي وصل إلى ذروة التكتيف الشعري، مما منح بناء القصيدة فاعلية شعرية أثرت القصيدة بدلالات واسعة .

وهكذا فإن شعر هذيل يعد ملحمة نفسية عميقة سجلت بصدق وأمانة تجربة كبيرة متصلة، فكانت نموذجا بنائيا متفردا حقق الشاعر الهذلي من خلاله تصميمًا فنيا يرسم فكرة العلاقة المتبادلة بين الإنسان والكون. وهذا الإنسان قد ارتدى أقنعة متباينة هي: ( الفارس والثور الوحشي والحمار الوحشي والصيد والناقة والمرأة والابن والجار والصيدق والليل والدهر...) لكي يطرح الإنسان مشكلات الكون . ومن هنا فقد قام جوهر البناء على أساس التقابل المأساوي بين الذات / الخاص، والعالم / العام، وكما يقول أخو صخر الغي يرثي ابنه تليدا: (1)

أرقت فبت لم أدق المناما	وليلي لا أحس له انصراما
لعمرك والمنايا غالبات	وما تغني التميمات الحماما
لقد أجرى لمصرعه تليد	وساقته المنية من أداما
إلى جدث بجنب الجورّاس	به ما حلّ ثم به أقاما
أرى الأيام لا تبقى كريما	ولا العصم الأوابد والنعاما
ولا العصم العواقل في صخور	كُسينَ على فراسينها خداما

وهكذا، فقد تمكن شعراء هذيل من تقديم بناء شامل، قاموا بتدبير القصيدة على الهيئة التي أرادوها، بحيث تؤلف صورة المرأة، والخمر، والماء، والموت .. وحدات بنائية متكاملة الأبعاد، تمثل موقفهم من العالم. و مما لاشك فيه أن لكل قصيدة بعد

ذلك داخل تلك المجموعة بناءً ما المتميز، وقد اتضح ذلك في تضاعيف هذا الفصل الذي تمّ بحثه، فقد ظهرت داخل ذلك البناء الشامل، أشكال من الأبنية من مثل البناء الدرامي والغنائي... إلخ، ويبدو هذا البناء معبراً عن نهج متميز في تشكيل النص الشعري الهذلي.

### ثالثاً: - البناء المقطعي:

يقوم البناء المقطعي على تشكيل القصيدة من عدة مقاطع متتابعة، وهذه المقاطع هي عبارة عن وحدات شعرية مترابطة، حيث يقود كل مقطع منها إلى المقطع الذي يليه، ويظهر هذا النوع من البناء بشكل متفاوت في هذه الأمثلة، وهي موزعة على النحو التالي:

اسم الشاعر	عنوان القصيدة	عدد المقاطع
1- أبو ذؤيب	أ من المنون	أربعة
2- ساعدة بن جؤية	هَجَرَتُ غَضُوبُ	أربعة
3- أبو خراش	أَرَقْتُ لَهُمْ ضَافِنِي	أربعة
4- المنتخل	عَرَفْتُ بِأَجْدُثٍ فَنِعَافُ عَرَقُ	ثلاثة
5- أسامة بن الحارث	أ جارتنا. هل ليل ذي الهم راقدا؟	ثلاثة
6- صخر الغي	لَعَمْرُ أَبِي عَمْرٍو	ثلاثة
7- أبو المثلّم	لو كان للدّهر مال	ثلاث
8- أمية بن أبي عائذ	لمن الديار	خمسة
9- أبو صخر الهذلي	تعزيت عن ذكر الصبي والحبائب	خمسة

يظهر مما سبق أن الشعراء الهذليين قد استخدموا البناء المقطعي وقد خضع هذا الاستخدام عندهم إلى التطور الذي يطرأ عند كل شاعر من جهة، وكذلك الظروف التي تحيط بالقصيدة من جهة ثانية وعليه فإن القصيدة القائمة على هذا البناء تخضع إلى التدرج في الدلالة من خلال تمكن الشاعر الهذلي من تصميم البناء بشكل يستحيل معه إعادة ترتيب الأبيات أو مقاطع القصيدة وفق منظور جديد.

وإذا كان البناء الدرامي يناسب التشكيل المقطعي، فإن البناء الغنائي يبدو أكثر بعداً عن طبيعة التشكيل المقطعي، ولكن شعراء هذيل يلجأون إلى التشكيل المقطعي في

الحالتين، ولعلمهم يلجأون إليه في البناء الغنائي حتى يكسروا من حدة الغنائية، وخير نموذج على ذلك قصيدة: أبي صخر الهذلي التي تتكون من أربعة مقاطع، يبدأ الشاعر المقطع الأول منها ببيان حاسم يعلن عن الواقع المعيش بشكل تقريرى، يقول صخر الغي: (1)

لَعَمْرُ أَبِي عَمْرٍو لَقَدْ سَاقَهُ الْمَنَا  
لِحِيَّةِ قَفَرٍ فِي جِوَارٍ مُقِيمَةٍ  
أَخِي لَا أَحَا لِي بَعْدَهُ سَبَقَتْ بِهِ  
إِلَى جَدَّتِ يُوزَى لَهُ بِالْأَهَاضِبِ  
تَمَنَّى بِهَا سُوقُ الْمَنَا وَالْجَوَالِبِ  
مَنْبِيئُهُ جَمَعَ الرَّقَى وَالطَّبَائِبِ

يصور الشاعر في مستهل المقطع الأول الإحساس بالسأم الذي يميز الإنسان الهذلي في ذلك العصر، وهنا ينتقل إلى المشهد التالي إلى ذاته التي تعيش واقع السأم يدخل في إطار الجماعة الغارقة في بحر السأم اللامتهي، يقول الشاعر: (2)

أَعْيَنِي لَا يَبْقَى عَلَى الدَّهْرِ فَادِرٌ  
تَمَلَى بِهَا طُولَ الْحَيَاةِ فَقَرْنُهُ  
بِيَّتُ إِذَا مَا أَنَسَ اللَّيْلَ كَانِسًا  
مَبِيَّتَ الْكَبِيرِ يَشْتَكِي غَيْرَ مُعْتَبِ  
تَدَلَّى عَلَيْهِ مِنْ بَشَامٍ وَأَيْكَةِ  
بِهَا كَانَ طِفْلًا ثُمَّ أَسْدَسَ وَاسْتَوَى  
يُرْوَعُ مِنْ صَوْتِ الْغُرَابِ فَيَنْتَحِي  
بَتِيهُورَةٍ تَحْتَ الطَّخَافِ الْعَصَائِبِ  
لَهُ حَيْدٌ أَشْرَافُهَا كَالرَّوْاجِبِ  
مَبِيَّتَ الْكَبِيرِ ذِي الْكِسَاءِ الْمَحَارِبِ  
شَفِيفَ عُقُوقٍ مِنْ بَنِيهِ الْأَقْرَابِ  
نَشَاةَ فُرُوعٍ مُرْتَعِنٍ الذَّوَائِبِ  
فَأَصْبَحَ لَهُمَا فِي لُهِومٍ قَرَاهِبِ  
مَسَامَ الصُّخُورِ فَهُوَ أَهْرَبُ هَارِبِ

لقد ارتفع صوت الشاعر في المشهد الثاني من هذا المقطع ليؤكد حالة السأم الناتجة عن فقدان الظل الذي يؤدي إلى فقدان ناموس الحياة، والظل هنا يعني ذات الإنسان الواعية التي تسعى إلى تجاوز نفسها للوصول إلى الأعماق حيث الجوهر الحقيقي.. وينتهي المقطع الأول بقوله: (3)

أُتِيحَ لَهُ يَوْمًا وَقَدْ طَالَ عُمُرُهُ  
جَرِيمَةَ شَيْخٍ قَدْ تَحَنَّبَ سَاغِبِ

1- المصدر السابق: ج1، ص 245

2- المصدر نفسه: ج1، ص 246

3- شرح أشعار الهذليين: ج1، ص 249

يُحَامِي عَلَيْهِ فِي الشِّتَاءِ إِذَا شَتَّى  
فَلَمَّا رَأَاهُ قَالَ لِلَّهِ مَنْ رَأَى  
لَوْ أَنَّ كَرِيمِي صِيدَ هَذَا أَعَاشَهُ  
أَحَاطَ بِهِ حَتَّى رَمَاهُ وَقَدْ دَنَا  
فَنَادَى أَخَاهُ ثُمَّ طَارَ بِشَفْرَةٍ  
وَفِي الصَّيْفِ يَبْغِيهِ الْجَنَّا كَالْمُنَاحِبِ  
مِنَ الْعُصْمِ شَاةً قَبْلَهُ فِي الْعَوَاقِبِ  
إِلَى أَنْ يَغِيثَ النَّاسِ بَعْضُ الْكَوَاكِبِ  
بِأَسْمَرَ مَقْتُوقٍ مِنَ النَّبْلِ صَائِبِ  
إِلَيْهِ اجْتِزَارَ الْفَعْفَعِيِّ الْمُنَاهِبِ (1)

إن الموت هو الجوهر الحقيقي في هذا الواقع، وهنا يلف السأم كينونة الشاعر بعد أن تساوى الانكسار مع الانتصار، والموت مع الحياة، وهنا يتبدى الموقف الفكري إزاء الوجود والذي يتعاقب مع الفكر الوجودي، حيث السأم واللآجدوى هما الزيت الطافي على وجه الحياة البشرية منذ القديم.

أما المقطع التالي فإن الشاعر يأتي به وهو يتألف من ثمانية أبيات تقوم، في البداية على سرد الواقع الصعب الذي يعيشه الشاعر وتقوم الأبيات الباقية على أسلوب الحوار يقول في ذلك: (2)

وَلِلَّهِ فَتَخَاءُ الْجَبَاحِينَ لِقْوَةٌ  
كَأَنَّ قُلُوبَ الطَّيْرِ فِي جَوْفٍ وَكْرَهَا  
فَخَاتَتْ غَزَاً جَثْمًا بَصُرَتْ بِهِ  
فَمَرَّتْ عَلَى رِيْدٍ فَأَعْنَتْ بَعْضَهَا  
بِمَتَلَفَةٍ قَفَرٍ كَأَنَّ جَنَاحَهَا  
قَدْ تَرَكَ الْفَرْخَانَ فِي جَوْفٍ وَكْرَهَا  
فُرَيْخَانَ يَنْضَاعَانَ فِي الْفَجْرِ كَلَّمَا  
فَلَمْ يَرَهَا الْفَرْخَانَ بَعْدَ مَسَائِهَا  
فَذَلِكَ مِمَّا أَحْدَثَ الدَّهْرُ أَنَّهُ  
تَوَسَّدُ فَرَخِيهَا لُحُومَ الْأَرَانِبِ  
نَوَى الْقَسْبِ يُلْقَى عِنْدَ بَعْضِ الْمَادِبِ  
لَدَى سَلَمَاتٍ عِنْدَ أَدْمَاءِ سَارِبِ  
فَخَرَّتْ عَلَى الرَّجْلَيْنِ أَخِيْبَ خَائِبِ  
إِذَا نَهَضَتْ فِي الْجَوِّ مِخْرَاقُ لَاعِبِ  
بِبَلْدَةٍ لَا مَوْلَى وَلَا عِنْدَ كَاسِبِ  
أَحْسَا دَوِيَّ الرِّيْحِ أَوْ صَوْتَ نَاعِبِ  
وَلَمْ يَهْدَأْ فِي عَشَّهَا مِنْ تَجَاوِبِ  
لَهُ كُلُّ مَطْلُوبٍ حَثِيثٍ وَطَالِبِ

لقد لام الآخرون الشاعر لفرط حساسيته ووعيه للواقع من حوله، وطلبوا منه أن يقلل من إحساسه بالمعاناة، وهنا يؤكد الشاعر لهم أن الواقع أفقده الإحساس كلياً، وقد كنى الشاعر عن ذلك كله بدس المرء أنفه فيما لا يعنيه.

1 - شرح أشعار الهذليين: ج1، ص249

2-نفسه: ج1، ص250وما بعدها

وعلى هذا الأساس يعمد الشاعر إلى مفارقة مرّة، يجمع فيها بينه وبين طائر العقاب الذي يرخي بجناحيه، وينقض على الغزلان والأرانب فيصطادها ويملاً وكر فراخه بقلوب تلك الأرانب فيحرق قلوب أمهاتها. وحين قيّضَ الله له ما هو أقوى منه وصار مهيبض الجناح أو مثل مخراق لاعب، ترك فراخه وحيدة، وكأنّ لسان حاله يقول لنا: أعيني ليس يبقى على الدهر فادر ولا فتخاء الجناحين. وبذلك يرتبط هذا المشهد بما سبقه من أبعاد دلالية جديدة.

وفي هذا يستخدم الشاعر في هذا المقطع أسلوب القناع الذي يلبسه الصياد؛ إنسان ذلك العصر الذي كان يخوض الحياة مدفوعاً بقوة السأم نفسها، فالصياد يحاول أن ينطلق نحو وجود أعمق، لكن رحلة الحياة هذه كانت محفوفة بالمخاطر؛ لأنها رحلة نحو المجهول نحو جبال يتحطم على صخورها كل من يقترب منها، يقول أبو ذؤيب: (1)

ونميمةً من قانص متلبب في كفه جشءٌ أجشٌ وأقطعُ

هنا يقف الصياد متلبياً خائفاً من المصير الذي سيؤول إليه، أما الشاعر فإنه سيفرح بهذا المصير، وإذا كان الصياد خائفاً من الموت، فإن هذا الخوف هو نتاج السأم ذلك الذي يكرر ذاته.

وينتهي المقطع الرابع والأخير ببيان حاسم يذكرنا بالمقطع الأول، وذلك حين يتم الإعلان عن الواقع الإنساني الذي اختلفت فيه القيم والمعايير واختلفت الأشياء بعضها مع بعض الآخر.

يتفاوت المقطع السابق مع المقطع اللاحق من ناحية عدد الأبيات، ويذكرنا الأسلوب الإنشائي الطلبي الحاسم بالبيان المباشر الذي بدأه الشاعر في المقطع الأول: (لعمري أبي عمرو)، ويلحظ المتلقي أن الشاعر قد استخدم كلمة (المناء يريد المنايا) للدلالة على نهاية كل شيء، في حين أنه استخدم كلمة (الدهر) للدلالة على الحق، وهذا يشير إلى انسجام الكلمة / الدال مع مدلولها.

وبذلك ترابطت مقاطع القصيدة ضمن وحدة متنامية، وهي تجسد موقف الشعراء

الهذليين الفكري الموحد وتجربتهم الشعورية المتسقة. وللإشارة إلى أن توزيع القصيدة إلى مقاطع لا يعني بأي حال تجزئتها أو خلخلة نظامها البنائي، وإنما هي طريقة تعكس مقدرة الشعراء الفنية على بناء قصائدهم ضمن وحدة بنائية لا تنفصم عراها.

#### رابعاً - البناء التشكيلي:

يقوم البناء التشكيلي على تقنية خاصة، مستعارة من الفنون التشكيلية، فتظهر القصيدة في شكل لوحة شعرية مرئية، ويظهر هذا النوع من البناء بشكل واضح في القصائد الشعرية التي تبدأ بمقدمات طليية أو تلك التي تقوم برسم طيف الحبيبية، يقول أبو ذؤيب: (1)

هل الدَّهرُ إِلَّا لَيْلَةٌ ونهارها  
أَبَى القَلْبُ إِلَّا أُمَّ عَمْرٍو وَأَصْبَحَتْ  
وإِلَّا طُلُوعُ الشَّمْسِ ثُمَّ غِيَارُهَا  
تُحَرِّقُ نارِي بالشَّكَاةِ وَنَارُهَا

حيث يستمد الشاعر في إلهامه لبناء القصيدة عناصر من عينات ماثلة في إطار مكاني ينظمها في هذا النسق الخاص، كما نقف عند هذه اللوحة التي يبدع فيها مليح بن الحكم القردي: (2)

فَإِن تَصَرَّفِي بالوُدِّ عَنِّي وَتَبْخَلِي  
فَإِنِّي كَمَا تَعَلِّمِينَ ابْنَ حُرَّةِ  
بِوَصْلِكَ أَوْ تَدْلِي بِأَشْعَثَ مُخْلَقِ  
وَأِنِّي ابْنُ صَخْرٍ ثُمَّ آلِ مُؤَمَّلِ  
لِقَوْمِ هِجَانَ وَابْنِ آلِ مُحَرَّقِ  
هُنَالِكَ حَوْضُ المَجْدِ غَيْرُ المُرْتَقِ  
وَبَيْنَ تَمِيمٍ بَعْدَ خَوْفٍ مُحَدَّقِ  
دِمَاءُ الكُمَاةِ فِي أَنَابِيبِ مُرَّقِ  
بِمَاءِ الحَدِيدِ فِي صَدِيدِ وَرَوْنَقِ  
أَبِي نَصَبِ الرِّايَاتِ بَيْنَ هَوَازِنِ  
فَلَمَّا رَأَوْا قَوْمًا وَسُمْرًا خِضَابُهَا  
وَسَابِغَةَ خُضْرًا وَكُلَّ مُضْرَسِ

يضع الشاعر الخطوط الأساسية لرسم لوحة فنية وقد وضع ثلاثة عناصر (الصورة - الإطار - الحركة) تكشف عن جزئيات اللوحة حيث يتجلى البناء التشكيلي للقصيدة في إطار مرئي ينسجم مع الفن التشكيلي، ويتبدى هذا الإطار الحسي من خلال استخدام الألوان (الأغبر والهجين والأبيض والأحمر والأخضر)

1- شرح أشعار الهذليين: ج1، ص 70

2- المصدر نفسه: ج3، ص1002

أو إحياءات الألوان (الأرض - السماء - الليل - الصبح - الأشجار)، وهذا كله يرسم ظلالاً مرئية تحدد معالم الصورة، وكذلك تحدد المكان، حيث يضم البناء عناصر من الطبيعة تمثل انعكاس إحياءات المكان في ذات الشاعر.

ويهتم شعراء هذيل في بناء قصائدهم ذات الطابع التشكيلي بإظهار المشاهد المفعمة بالحيوية والحياة والحركة، ويبدو هذا جلياً في شعرهم، حيث يستخدم الشاعر في رسم عناصر الصورة الجمل الفعلية التي توحى بالهدوء بهذا النشاط والحركة، وتظهر أحياناً الأسماء التي تتخلل هذه الجمل الفعلية لتهدّيء من هذه الحيوية الزائدة، يقول ساعدة بن العجلان يرثي أخاه مسعوداً: (1)

لَمَّا سَمِعْتُ دُعَاءَ ضَمْرَةَ فِيهِمْ	وَذَكَرْتُ مَسْعُودًا تَبَادَرَ أَدْمُعِي
فَلَقَدْ بَكَيتُكَ يَوْمَ رَجَلِ شَوَاحِطِ	بِمَعَابِلِ صُلْعٍ وَأَبْيَضِ مِقْطَعِ
شَقَّتْ خَشْبِيئَتُهُ وَأُبْرَزَ أَثْرُهُ	فِي صَفْحَتَيْهِ كَالطَّرِيقِ الْمَهْيَعِ
يَا رَمِيَّةً مَا قَدْ رَمَيْتُ مُرْشَةً	أَرْطَاةً ثُمَّ عَبَّاتُ لِابْنِ الْأَجْدَعِ
وَرَمَيْتُ فَوْقَ مَلَاءَةٍ مَحْبُوكَةٍ	وَأَبْنَتُ لِلْأَشْهَادِ حَزَّةً أَدْعِي
بَيْنَ الْمُصْعَدِ وَالْمُصَوَّبِ صَدْرُهُ	وَأَقُولُ شِقَّ شِمَالِهِ كَمَا لِأَضْرَعِ
وَلَحَفْتُهُ مِنْهَا حَلِيفًا نَصْلُهُ	حَدُّ كَحَدِّ الرُّمْحِ لَيْسَ بِمَنْزَعِ
فَطَلَعْتُ مِنْ شِمْرَاخِهِ تَيْهُورَةً	شَمَاءَ مُشْرِفَةً كَرَأْسِ الْأَصْلَعِ
أَهْوِي عَلَى إِسْرَافِهَا لَا أَنْقِي	كَدَفِيفِ فَتَخَاءِ الْقَوَائِمِ سَلْفَعِ
تَغْدُو فَتَطْعِمُ نَاهِضًا فِي عَشْهَا	صُبْحًا وَ يُورِقُهَا إِذَا لَمْ يَشْبَعِ

يستهل الشاعر البيت الأول بفعل ماضٍ مسندٍ إلى ضمير المتكلم المفرد (سمعت). ومرجع الضمير في الفعل هو الشاعر، وكان من الأنسب أن يستعمل ضمير المخاطب (أنت) لأنه الطرف الأساسي في الخطاب، والمعنى بشكل مباشر بموضوع الحديث. إلا أن غياب المرثي دفع بالشاعر إلى الإحساس بالوحدة وفضاعة الهول بما لحق به من وراء فقد أخيه مما جعله يستبعده لغوياً، وهذا إحياء بتغييبه من حياته من جهة، والتضحية في سبيله من جهة أخرى، لأنه ما يزال يملأ كيانه، ونلمس هذا الحضور



في نفسه حضوراً قويا، وذلك من خلال تردد اسمه أو صفة من صفاته، أو بضمير عائد على اسمه تتخلل الأفعال الكثيفة في النص، لما في قلب الشاعر من حرقه وحسرة مادام لم يأخذ بثأر أخيه. وهذا يوحي أن النبض يبدو مسرعا قويا، مما جعل الشاعر يصرح بعد ذلك بطبيعة الحركة ضمن تشكيل خاص للكلمات، مما يدل على الإحساس المتدرج بالتوتر والاضطراب والتفجع، ففي قوله : (1)

فطلعت من شمراخه تيهورة      شماء مشرفة كرأس الأصلع

يتم رصّ المفردات وفقا للتدرج في الإيحاءات فالكلمة الأولى (طلعت) تشير إلى وجود حركة تمّ تقييدها، بسبب الطبيعة الفيزيائية لهذا الجبل الذي تحتبس الحركة عند هذه المفردات (شمراخة، تيهورة، شماء، كرأس الأصلع)، وهذه الكلمات تدل على مدى صعوبة الحركة، فكان من الطبيعي لهذه الحركة الوصول إلى حالة من العياء والوهن.

وعلى الرغم من أن الشاعر الهذلي يحرص على تقديم إحساسه بالأشياء وانفعاله بها على نحو ما يفعل الانطباعيون في العصر الحديث، فإن شعراء هذيل - وهم يعبرون بالكلمة لا بالألوان - يظلون يحرصون كذلك على الوضوح، وذلك بتحديد موضوعات لوحاتهم الشعرية .

وهذا مما يجعل لوحاتهم الشعرية واضحة المعالم، إذ يصبح موضوعها محصورا في قضية الموت مثلا ومعاناة الشاعر معها، بوصفها رمزا للدمار والقهر. ومهما يكن من أمر، فقد تمكن الشعراء الهذليون أن يقدموا قصائد في شكل لوحات فنية وكأنّ الفن التشكيلي الحديث يستعير أدواته منها.

### ثانيا: البناء الداخلي:

تتنوع أشكال البناء في شعر الهذليين تنوعا يصعب ضبطه أو حصره في أشكال محددة، فبناء القصيدة لا يقوم على نمط ثابت، وإنما هو بناء حالة خاصة بالقصيدة، وهذه الحالة هي التي تملي طريقة البناء. كما تتمازج الأبنية في بعض الأحيان؛ لأن

بينها من التداخل والاشتراك في خصائص معينة يعادل ما بينها من تميز وخصوصية.

### 1- البناء الغنائي:

يتميز البناء الغنائي بتجسيم موقف عاطفي فردي لا يحتمل الإطالة، ويقوم على تداعي المشاعر والخواطر، حيث نشعر في القصيدة الغنائية بأننا أمام فيض من الأحاسيس الشخصية التي يصف فيها الشاعر نفسه معبرا بضمير المتكلم (أنا) أو الغائب (هو) وهي ذاته، وما يضطرم في هذه الذات من عواطف. و من هنا تعد القصيدة الغنائية " تصويرا لموقف عاطفي مفرد يتحرك أو يتطور في اتجاه واحد، فالقصيدة الغنائية.. ينتظمها خيط شعوري واحد، يبدأ في العادة من منطقة ضبابية ثم يتطور الموقف في سبيل الوضوح شيئاً فشيئاً حتى ينتهي إلى فراغ عاطفي ملموس. و حدّة العاطفة إذن، أو تطور هذه العاطفة في اتجاه واحد هما سمتان المميزتان للبنية الداخلية للقصيدة.. أو لنقل أنها تمثل رواية ممتدة في اتجاه واحد يوجهها شعور موحد وهذا هو الهيكل المعماري لهذه القصيدة " (1). وهذا يعني أن الباحث يركز على (الأنا) بوصفها البؤرة التي ينطلق منها الشاعر في بناء قصيدته، حيث إن الشاعر أسير اللحظة الانفعالية التي تشرق في ذهنه على شكل فكرة إبداعية تجتاح كينونته بشكل مفاجئ، فتتخلق القصيدة على ما هجس في نفسه من مشاعر، وهذا كله يوحى بأن عاطفة الشاعر الذاتية هي المعول عليها في الحكم على غنائية القصيدة . ويمكن أن نميز في البناء الغنائي ثلاثة نماذج هي: المناجاة، و البوح، والاعتراف.

#### أ- المناجاة:

يقوم أسلوب المناجاة على دفقات شعورية ممتدة ومتكررة، ينداح بعضها في أثر بعض، في استرسال وانثيال، دونما تطور أو تعقيد أو تنام، ويخاطب أحد شعراء هذيل في هذا النوع من القصائد طرفاً آخر حين الافتخار، أو ذكر الحبائب أو الوقوف

على الديار، ومن ذلك قول أبي صخر الهذلي في ذكر الحبيبة: (2)

نَامَ الْخَلِيُّ وَبَتُ اللَّيْلِ لَمْ أَنْمِ      وَهَيَّجَ الْعَيْنَ قَلْبٌ مُشْعَرُ السَّقَمِ

1- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر: ص 251

2- شرح أشعار الهذليين: ج2، ص 967

مُكَلَّفٌ بِنَوَى لَيْلَى وَمِرَّتْهَا  
 قَدْ كُنْتُ أَحْسَبُنِي جَلْدًا فَهَيَّجَنِي  
 كَمْ جَاوَزَتْ دُونَنَا مِنْ كُلِّ مَهْلَكَةٍ  
 دُعَجٍ وَمِنْ خَادِرٍ شَثْنٍ بَرَاثَتُهُ  
 جَهْمُ الْمُحْيَا عَبُوسٍ بَاسِلٍ شَرَسٍ  
 وَمِنْ عَدُوٍّ وَمِنْ خَيْلٍ مُسَوَّمَةٍ  
 تَهَيَّجَتْنِي وَرِيحَ الْقَلْبِ إِذْ طَرَقَتْ  
 وَقُلْتُ حُلِّي أَسِيرًا فِي حِيَالِكُمْ  
 يَطُولُ لَيْلِكَ لَيْلًا غَيْرَ مُنْصَرَمٍ  
 طَيْفٌ لَهَا طَارِقٌ لَمْ يَسْرِمِنْ أَمَمٍ  
 مَهَالِكٌ أَهْوَالٍ وَمِنْ ظَلَمٍ  
 ضِرْغَامَةٍ تَحْتَ عَيْصِ الْغَابِ وَالْأَجَمِ  
 وَرَدٍ قُصَا قِصَا رِيْبَالَةٍ شَكَمٍ  
 وَمِنْ سُهُوبٍ وَأَمْيَالٍ وَمِنْ عِلْمٍ  
 فَقُلْتُ: رُدِّي فُوَادَ الْهَائِمِ النَّهْمِ  
 أَوْتَقْتُمُوهُ بَلَى تَبَلٍ وَلَا بِدَمٍ (1)

حيث نلاحظ أن الأبيات الثلاثة الأولى التي تنصدر القصيدة توحى بأنها مقبلة على حدث هام، وليست مجرد إخبار، أو خيطا شعوريا، يسري بين مفاصل القصيدة التي يصف الشاعر من خلالها عاطفته المتدفقة نحو حبيبته، وتتألف القصيدة من ثلاثة مقاطع والتي يجمعها خيط شعوري واحد يمسك به الشاعر الغارق في بحر الحب والهيام، وهي تختلف في أساليبها من مقطع إلى مقطع آخر.

إذ نلاحظ استعمال الأسلوب الخبري في البيتين الأولين من المقطع الأول، استعمالا مليئا بالكمد والغيض والدموع مع القلب الكسير، ويقابله من جهة أخرى الراحة والنوم الهادئ من قبل مَنْ بات بسببه متألما، هذه الثنائية الضدية في صدر البيت (بات الخلي – وبت لم أنم)، قد يقابلها إعصار الفعل الناقص المقرون بحرف التحقيق في البيت الثالث (قد كنت أحسبني جلدا). ولكن تأتي (كم) في بداية المقطع الثاني فتجعل طاقة الشاعر موزعة على عدد غير محدود من المهالك.

وبناء الفعل (بات) بناء ماضويا من قبيل الاستعمال الفني، وتكمن فنيته أو جماليته في كونه بوحا لا شعوريا ولا إراديا، لما بات عليه الشاعر من السهر والبكاء، والسلبية في الموقف أمام حبيبته.

وبعد كل هذه الأهوال التي مرّ بها ، وكأنه كان في شبه غيبوبة، هاهو يستفيق من غفوته ويعاوده طيفها مرة أخرى ويثير في مكانه الألم والحزن، ولكن موقفه هذه المرة ينتقل من صورته السلبية إلى حالة جديدة إيجابية، فيأمرها أن تفك أسره وتطلق حرّيته.

إن تعاقب الأساليب الخبرية السابقة مرتبطة ارتباطا عضويا، فكل بيت فيها يصف لمسة شعورية جديدة، و كل مقطع في القصيدة لا يقف بمعزل عن المقطع اللاحق، حتى يتمكن المتلقي من تقديم مقطع على مقطع أو تأخيرها دون أن يخلّ ذلك بنظام القصيدة، وهذا يعود إلى أن مقاطع القصيدة مركبة من جزئيات متراكمة، لا من وحدة متكاملة، فكل مقطع يمثل وحدة قائمة بذاته، كما أن الإحساس العاطفي لدى الشاعر يتوزع بانتظام داخل القصيدة.

ويعلن الشاعر في المقطع الثالث وقوفه أمام مشهد تنتهي عنده القصيدة التي ترفرف عليها الروح الرومانسية جريا على طريقة الغربيين في التعبير عن الحب، فيقول الشاعر: (1)

وتلك هيكله خوذ مبنلة	صفراء رعبلة في منصب سيم
عذب مقبلها خذل مخللها	كالدعص أسفلها مخصورة القدم
سود نوائبها بيض نرائبها	محض ضرائبها صيغت على الكرم
شنب مناغرها يرضى معاشرها	لذ مباشرها تشفي من السقم
عبل مقيدها حال مقلدها	بض مجردها لفاء في عمم
درم مرافقها سهل خلائقها	يروى معانقها من بارد النسم
طفل أناملها سمح شمائلها	ذو العلم جاهلها ليست من القزم

يقوم بناء هذا المقطع وفق مسار أفقي ممتدا لا بداية محددة له ولا نهاية، حيث تتساوى مقاطع القصيدة تقريبا نظرا لصدورها عن ذات الشاعر المنفعلة بموقف الحب، والتي تحاول أن تصور أثر الحب في نفسها، من خلال أدوات الجمال التي يصنع بها الشاعر صورة حبيبته.

و يرى المتلقي كذلك وجود عنصر الحركة من خلال الحوار بين الشاعر وعناصر الطبيعة في الأبيات التالية: (1)

كَانَ مُعْتَقَةً فِي الدَّنِّ مُعْلَقَةً      صَهْبَاءَ مِصْفَقَةً مِنْ رَأْيِي رَذِمَ  
شَيَّبَتْ بِمَوْهَبَةٍ مِنْ رَأْسِ مَرْقَبَةٍ      جَرْدَاءَ مَهَبِيَّةٍ فِي حَالِقِ شَمَمِ  
مِنْ رَأْسِ عَالِيَّةٍ مِنْ صَوْبِ غَادِيَّةٍ      فِي إِثْرِ سَارِيَّةٍ أَعْقَابَ مُحْتَمِ  
خَالَطَ طَعْمَ ثَنَائِيهَا وَرَقَّتْهَا      إِذْ يَكُونُ تَوَالِي النَّجْمِ كَالنُّظْمِ

و هذا ما يمنحها نوعا من التعويض الذي يتجلى في الصور، والاعتماد على روح اللغة، ومما يمنح القصيدة بشكل عام قوتها الإيحائية.

وقد ظهرت المناجاة في شعر الهذليين نتيجة لانفعال سريع، تتضمن من خلاله القصيدة الشعرية مجموعة من المشاعر الجزئية التي تعبر عن حالة عاطفية انطباعية قوية تسيطر على شعراء هذيل، وتخرج بشكل متدفق من البداية حتى النهاية دون وجود أي نوع من التوتر الذهني لدى هؤلاء الشعراء وخير مثال على هذا النوع من القصائد قصيد أمية بن أبي عائذ: التي تحمل ظلالا من الحماسة المترافقة مع التعظيم والتهويل، يقول في مطلع القصيدة: (2)

أَلَا يَا لِقَوْمٍ لَطِيفِ الْخِيَا      لَأَرْقَ مِنْ نَارِحِ ذِي دَلَالِ  
أَجَازَ إِلَيْنَا عَلَى بُعْدِهِ      مَهَاوِي خَرَقِ مَهَابِ مَهَالِ  
صَحَارٍ تَغَوَّلُ جِنَانُهَا      وَأَحْدَبَ طَوْدٍ رَفِيعِ الْجِبَالِ  
وَقَدْ هَاجَ لِي ذِكْرُ مَا قَدْ نَسِي      تٌ مِنْ بَعْدِ أَحْقَابِ دَهْرِ طَوَالِ  
خِيَالٌ لَزِينَبَ قَدْ هَاجَ لِي      نُكَاسًا مِنَ الْحُبِّ بَعْدَ انْدِمَالِ  
تَسَدَّى مَعَ اللَّيْلِ تِمْنَالُهَا      ذُنُوءَ الضَّبَابِ بَطَلٌ زُلَالِ

فقد جعل الشاعر من طيف زينب قوة كونية تغمره وتحيط به كما يغشى الضباب الأرض. ومما يلاحظ أن الشاعر عبر تعبيراً قويا عن العوائق والأخطار حين ذكر

1- المصدر السابق: ج3، ص 1101

2- المصدر نفسه: ج2، ص 494

أنّ الطيف جاءه من (نازح) وأنه اجتاز على بعده مهاوي خرق مهاب مهال، والمهَاب موضع المهابة، كما أن المهال موضع الأهوال، والخرق هو الفضاء الواسع، ولا يخفى ما في ذكر الغيلان والجن من تكريس لمعاني الخوف والشور التي يتحتم على المرء أن يجتازها في سبيل هذا الحلم، ولهذا لم يكن غريبا من أن يتتابع اسم الحبيبة مع المقام، والركن، والحجر الأسود، وذي العرش، وجانب المسجد حتى ترسم خطوط البناء وفق هذا الشكل الممتد، تجمع بين أبياته عاطفة واحدة، مع استعمال الشاعر لأسلوب المناجاة النابع من الانفعال الشديد بموقف قبلي، فيقول: (1)

أَفَاطِمَ حَيِّتِ بِالْأَسْعُدِ	مَتَى عَهْدُنَا بِكَ لَا تَبْعَدِي
تَصَيَّفَتْ نَعْمَانَ وَأَصَيَّفَتْ	جُنُوبَ سِهَامٍ إِلَى سُرْدِدِ
كَأَنَّ بَعِيْنِي إِذَا أَطْرَقَتْ	حَصَاةٌ تُحْتَثُّ بِالْمُرُودِ
فَإِنْ شِئْتُ أَلَيْتُ بَيْنَ الْمَقَامِ	وَالرُّكْنِ وَالْحَجَرِ الْأَسْوَدِ
نَسِيْتِكَ مَا دَامَ عَقْلِي مَعِي	أَمْدٌ بِهِ أَمَدَ السَّرْمَدِ
تَبَارَكَ ذُو الْعَرْشِ مَاذَا نَرَى	مِنَ الْحُسْنِ فِي جَانِبِ الْمَسْجِدِ

يبدو من الواضح أن القصيدة تمتلئ بالأحداث التي تحرك عناصرها؛ لأن الشاعر يلتقط لحظة زمنية، يرى فيها نفسه تهتز بفعل تلك الهزيمة النكراء أمام حبيبته، وهذه اللحظة هي التي ينطلق منها الشاعر في بناء قصيدته، ومن هنا تمتلئ القصيدة بعناصر الحركة والتوتر، فيقوم الشاعر باستخدام الصورة القائمة على الجلبة والتوتر، والتي تدور حول محور الحبيبة، وبذلك تنتهي القصيدة كما بدأت ممتدة في مسارها الأفقي المتتابع.

وهكذا، فإن الشاعر الهذلي يقف أمام مشهد مروّع، فراح يطلق أوصافه وتخيلاته بشكل متعاقب يشد شعره إحساس ذاتي لا يحمل تكثيفا في موضع دون آخر، وإنما تجري أبياته الشعرية بشكل تلقائي منبسط لا تتخلله أي ارتفاعات أو انخفاضات. وهنا يتجلى البناء المعتاد للقصيدة الغنائية من خلال وجود طرفين أساسيين في القصيدة هما: الشعور المتفاقم بالفكرة التي تجول في ذهن الشاعر، وإشباع هذا

الشعور من خلال القصيدة الخالية من التعقيد، وإن كانت قوية ومتدفقة بحيث تحمل الدفقة الشعورية القوة نفسها منذ البداية حتى النهاية.

### ب- البوح:

لقد دفع الواقع بالشعراء الهذليين إلى هاوية اليأس، ولعل الإحساس بالأم والالتئاع بالإضافة إلى طبيعة الخطاب الشعري لدى الشعراء، والذي يمتاز بالصوت الهامس في عمومته مما جعل الشعراء الهذليين يلجئون إلى البوح بمشاعرهم، ويتبدى هذا النوع في القصائد الغزلية والرتائية والطرديات، واشتتار العسل. وهي تقوم جميعا على بوح الشاعر بأحاسيسه من خلال اتخاذ معادل موضوعي لذاته كالليل أو الشتاء، أو الصيف، أو أسماء الأماكن التي يرتادونها... ومن هنا يقوم البناء على المقابلة بين ما هو عام وما هو خاص.

ولعل خير نموذج لقصيدة البوح نتمثله في قصيدة: مالك بن خالد، التي يجمع فيها بين تقليد الطيف والخيال، وبين الأطلال، فيقول: (1)

لَظْمِيَاءَ دَارٍ قَدْ تَعَفَّتْ رُسُومُهَا      قِفَارٌ وَبِالْمَنْحَاةِ مِنْهَا مَسَاكِينُ  
فَمَا ذَكَرُهُ إِحْدَى الزُّلْفِيَّاتِ دَارُهَا      الْمَحْضِرُ إِلَّا مَنْ حَانَ حَائِنُ  
وَإِنِّي عَلَى أَنْ قَدْ تَجَسَّمْتُ هَجْرَهَا      لِمَا كَتَمْتَنِي أَمْ سَكَنْ لَضَامِنُ  
فَإِنْ يُمْسِ أَهْلِي بِالرَّجِيعِ وَدُونَنَا      جِبَالُ السَّرَاةِ مَهَوْرٌ فَعَوَائِنُ  
يُؤَافِكُ مِنْهَا طَارِقٌ كُلَّ لَيْلَةٍ      حَثِيثٌ كَمَا وَافَى الْغَرِيمَ الْمُدَائِنُ  
فَهَيْهَاتَ نَاسٌ مِنْ أَنْاسِ دَيْرِهِمْ      دُفَاقٌ وَدَارُ الْأَخْرَيْنِ الْأَوَائِنُ

إن هذا الجمع بين الأطلال وذكر الطيف ليس بالشيء المستغر، فالشاعر في هذه التجربة، يفنق حبيبته ويتطلع إليها عن طريق الحلم تارة، وعن طريق الذكرى تارة أخرى. فالطلل والطيف مظهران لمعنى واحد هو الحلم المفقود.

وحتى تتجلى حالة البث الوجداني الذي يخرج من القلب المفعم بالأحاسيس، والذي يشكل إضافة ذاتية لمشاعر غارقة في الأعماق تمّ توظيف المظهرين معا.

ومن أوضح ما يدلّ على أصالة القصيدة الهذلية وبعدها عن الصنعة هو أنّ الشاعر لا

يعبر عن أمور شخصية، وهو إذ يحدثنا عن المرأة التي يحبها، إنما يجادل تقليدا شعريا يجسد الشعراء من خلاله هموما تتعلق بالعقل الجماعي، وإن بدوا من حيث الظاهر مستغرقين في الحديث عن عواطفهم الخاصة.

ومما يلفت انتباهنا من خلال النظرة الأولى للقصيدة أن الشاعر الهذلي ينظم قصائده بشكل متتابع لا يفصل بينها أي فاصل، وهذا مما يوحي بترابطها، ويضمنها موقفا

شعوريا موحدا، يقول غاسل بن غزبية: (1)

أَمِنْ أُمِيَّةَ لَا طَيْفَ أَلَمَّ بِنَا  
سَرَتْ مِنَ الْفَرْطِ أَوْ مِنْ نَخْلَتَيْنِ فَلَمْ  
فَقُلْتُ رُدِّي وَقَلِي الْقَوْمُ قَدْ طَلَعُوا  
وَلَا تَقِيمِي عَلَى أَيْنِ الْغَزَاةِ وَالْمِ  
وَقَدْ أَنَالَ أَمِيرُ الْقَوْمِ وَسَطَهُمْ  
أَرْجِعْ حَتَّى تُشِيحُوا أَوْ يُشَاحَ بِكُمْ  
ثُمَّ انصَبْنَا جِبَالَ الصُّفْرِ مُعْرَضَةً  
وَقَدْ شَهَدْتُ بَنِي خَوْفٍ يَلْفُهُمْ  
حِينَ السُّيُوفُ بِأَيْدِي الْقَوْمِ نَاهِلَةٌ  
بِجَانِبِ الْفَرْعِ وَالْأَعْرَاءِ قَدْ رَقَدُوا  
يَنْشَبُ بِهَا جَانِبًا نَعْمَانَ فَالْنُّجْدُ  
لِلْغُورِ وَالْغَزْوِ يَسْتَنْكِي وَيَنْجَرِدُ  
يَصْلُحُ لِمِثْلِكَ إِلَّا الْخَفْضُ وَالْخَرْدُ  
بِاللَّهِ يَمْطُو بِهِ حَقًّا فَيَجْتَهِدُ  
أَوْ تَهْبِطُوا اللَّيْثَ إِنْ لَمْ يَعْدُنَا لَدَدُ  
عَنِ السَّيَارِ وَعَنْ أَيْمَانِنَا جَدَدُ  
تَحْتَ الْعَجَاجَةِ مِنَّا عَارِضٌ بَرْدُ  
تَصْدُرُ عَنْهُمْ وَفِيهِمْ تَارَةً تَرْدُ

تفسر الجملة الاستفهامية من البيت الأول (أمن أمية)، و التي ستصبح لازمة بنائية ترجع إليها كل دفقة شعورية في القصيدة، بسبب لجوء الشاعر إلى البوح بما في نفسه من مشاعر وأحاسيس يبوح بها من غير أن يناجي بها أحدا. وهذا البوح لا يجسد الإحساس المتأزم بالموتة - كما يرى عز الدين إسماعيل(2)، وإنما يجسد الحالة الوجدانية في الإحساس العميق بالوحدة التي تضم تحت لوائها مفردات الخوف وافتقاد الدفء، والإحساس بالبرودة الناجمة عن غياب العلاقات الإنسانية الحميمة، ويلاحظ أن القصيدة لا تتطلق من لحظة زمنية محددة - كما وجدنا سابقا في قصيدة (لظمياء دار قد تعفت رسومها) - وإنما هي لحظة أبدية وليست آنية لأنها تتكرر مع الموت، لأن الموت - هنا - لا يعني ذاته بقدر ما يمثل المحرض لمشاعر الشاعر الهذلي

1- المصدر نفسه: ج2، ص806

2- عز الدين إسماعيل، الشعر المعاصر، ص262



الداخلية، فالشاعر يقوم بالبوح بمشاعره بصدق ناقلا من خلال هذا البوح التفاصيل النفسية الدقيقة التي تلتقي في تلاحم فني عميق مع أشياء خارجية يتمثل من خلالها مواقفه الباطنية العميقة.

والشاعر ( غاسل بن غزية ) يحلم بهذه المرأة ولو كان في غمرة المعركة مع الأعداء، وهو إن لم يصرح بأن نضاله هذا كان من أجل أمية، فإن حديثه الذي يوجهه إلى طيفها يتضمن ذلك المعنى، فهو يقول إن التعب والعياء اللذين يقاسيهما لا يصلحان لها، وإنما يصلح لها خفض العيش، وفي هذا تلميح بأن تعبها ومعاناته في ساحة المعركة، هما من أجل الخفض والخرد، اللذين يصلحان لأمية.

كما أن الدفقة الشعورية ترسم إحساس الشاعر العميق بالوحدة التي يفتقد معها الدفاء وهنا تتساقط حالة الشاعر الذي تساقطت عنه أوراق الحياة مع خريف العمر الذي تتساقط فيه أوراق الشجر الأخضر، حيث يرتجف الشاعر من الداخل بعد أن مات القلب، وهذا الموت ناتج عن البرودة، حيث لا أمل يعيد إلى هذا الجسم المتتلج دفء الحياة.

وتتوالى الدفقات الشعورية في القصيدة الهذلية بحيث ترسم كل دفقة أفقا جديدا للموقف الشعوري الذي يعيشه الشاعر. وإذا كان الشاعر والفنان بشكل عام يحاولان من خلال فنهما تحقيق الخلود للذات، فإن الشاعر الهذلي الذي يعيش الوحدة و الإحساس بالموت الفجائي والإهمال والنسيان بعد الموت، يحاول أن يستمر ما بعد الموت من خلال الكلمة التي تبقى بعد موت صاحبها لتخلده وتمنع عن طريقها اندثار ذكره، يقول أبو

ذؤيب : (1)

يَقُولُونَ لِي لَوْ كَانَ بِالرَّمْلِ لَمْ يَمُتْ      نُشَيْبَةٌ وَالطُّرَّاقُ يَكْذِبُ قِيلُهَا  
وَلَوْ أَنَّنِي اسْتَوَدَعْتُهُ الشَّمْسُ لَا رَتَّقَتْ      إِلَيْهِ الْمَنَائِيَا عَيْنُهَا وَرَسُولُهَا  
وَكُنْتُ كَعَظْمِ الْعَاجِمَاتِ اكْتَتَفَنَهُ      بِأَطْرَافِهَا حَتَّى اسْتَدَقَّ نُحُولُهَا  
عَلَى حِينِ سَاوَاهُ الشَّبَابُ وَقَارَبَتْ      خُطَايَ وَخَلْتُ الْأَرْضَ وَعَتَا سُهُولُهَا

إن الكلمة الشاعرة لم تتمكن من بث الحياة في أعماق الشاعر العطشى، وهذه الحقيقة

قد توضح منذ الشطرة الأولى من القصيدة حيث أن الرمل ينبئه بالموت وحيدا مقهورا، وهذه الرمال النفسية تظهر مع كل موقف سلبي يتعرض إليه الشاعر لتتبدى أمامه مشاعر الوحدة والخوف والألم التي استقرت في ضميره وتوغلت في أعماقه لتصل بالشاعر إلى حالة من التشتت والضياع والتوزع، حيث إن كل شيء يحكي انهزام الشاعر الهذلي في هذا الفضاء الرحب و الواقع المعيش اللامحدود.

### الاعتراف:

يكون الاعتراف أساسا لبناء النص عندما يحس الشاعر الغارق في لجج الواقع الفاسد بالخطيئة البشرية المتكررة، وهنا تظهر المفارقة بين البوح والاعتراف، فالبوح يعبر عن أعماق الشاعر الذاتية، أما الاعتراف فإنه يقوم على وعي الشاعر بسلبيات المجتمع التي تنعكس على ذات الشاعر المقهورة، وهذا مما يجعل الاعتراف لديه معبرا عن المعاناة الذاتية، وفي الوقت نفسه تمتد خيوطه لتشمل المعاناة الإنسانية عامة، فالشاعر — هنا — كالأخرين يعيش واقعه، ولما يحمله من حالات الحرمان والقمع والمظالم والقهر والغربة... وهذه كلها تجعله يعترف بالحقائق الاجتماعية عن طريق تعريتها وكشف جوانب النقص فيها، وفضح التناقضات التي يعيشها الإنسان، حتى ينقلها من إطارها الخاص إلى إطارها العام.

وتجسد قصيدة الاعتراف سلبية المجتمع الحياتي القائم على القهر، ولعل قصيدة أبي جندب حين سأل قومه دية جاره كعب بن عوف فأبوا أن يعطوه شيئا، قال: (1)

أَلَا ابْلِغَا سَعْدَ بْنَ لَيْثٍ وَجُنْدَعَا	وَكَلْبَا أَثِيْبُوا الْمَنَّ غَيْرَ الْمَكْدَرِ
وَنَهْنَهْتُ أُولَى الْقَوْمِ عَنْكُمْ بِضَرْبَةٍ	تَنْفَسَ مِنْهَا كُلُّ حَسِيَانٍ مُحْجَرِ
وَكُنْتُ إِذَا جَارٌ دَعَا لِمَضُوفَةٍ	أُشْمَرُ حَتَّى يَنْصَفَ السَّاقَ مِئْزَرِي
فَلَا تَحْسِبَنَّ جَارِي لَدَى ظِلِّ مَرْخَةٍ	وَلَا تَحْسِبِنَّهُ فَقَعَ قَاعَ بَقْرَقَرِ
وَلَكِنِّي جَمْرُ الْغَضَا مِنْ وَرَائِهِ	يُخَفِّرُنِي سَبْقِي إِذَا لَمْ أُخْفَرِ
أَبَى النَّاسُ الشَّرَّ مِنْهُمْ فَذَرَهُمْ	وَإِيَّايَ مَا جَاءُوا إِلَيَّ بِمُنْكَرِ
وَكُنْتُ إِذَا قَوْمٌ بَعَوْنِي أَثِيْتُهُمْ	بِمُسْقِطَةِ الْأَحْبَالِ فَقَمَاءَ قِنَطِرِ
إِذَا أَدْرَكَتْ أَوْلَاهُمْ أُخْرِيَاتُهُمْ	حَنَوْتُ لَهُمْ بِالسَّنْدَرِيِّ الْمُؤْتَرِ
وَقُلْتُ لَهُمْ قَدْ أَدْرَكَتْكُمْ كَتَبَةٌ	مُفْسِدَةٌ الْأَدْبَارِ مَا لَمْ تُتَفَرِّ

بَطْعُنْ كَرْمَحِ الشَّوْلِ أَمْسَتْ غَوَارِزًا      جَوَانِزُهَا تَأْبَى عَلَى الْمُتَغَيِّرِ  
 مَنَنْتُ عَلَى سَعْدِ بْنِ لَيْثٍ وَجُنْدُحِ      أَثِيْبِي بِهَا سَعْدُ بْنُ لَيْثٍ أَوْ أَكْفُرِي (1)

وهذه القصيدة تمثل نموذجا لهذا النوع من القصائد المبنية على أساس خطابي، يقوم فيه الشاعر بالاعتراف، محاولا رد الفعل للتخلص من أعباء النظرة الاجتماعية المزرية، والتي باتت تشكل عبئا ثقيلًا على كاهله، كأن أبيات هذه القصيدة تتخذ شكل صرخات متولدة عن احتكاك الوعي بحركة الواقع الاجتماعي، إلى أن يقول في هذا

الموضوع أبو جندب ويتنازع في القصيدة ذاتها مع الشاعر أبي ذؤيب: (2)

أَقُولُ لَأُمُّ زَنْبَاعٍ أَقِيمِي      صُدُورَ الْعَيْسِ شَطْرَ بَنِي تَمِيمِ  
 وَغَرَبْتُ الدُّعَاءَ وَأَيْنَ مِنِّي      أَنْاسٌ بَيْنَ مَرٍّ وَذِي يَدُومِ  
 وَحَيٌّ بِالْمَنَاقِبِ قَدْ حَمَوْهَا      لَدَى قُرَّانٍ حَتَّى بَطْنِ ضِيمِ  
 وَأَحْيَاءٌ لَدَى سَعْدِ بْنِ بَكْرٍ      بِأَمْلَاحٍ فَظَاهِرَةَ الْأَدِيمِ  
 أَلَنْكَ نَاصِرِي وَهُمْ أَرُومِي      وَبَعْضُ الْقَوْمِ لَيْسَ بِذِي أَرُومِي  
 هُنَالِكَ لَوْ دَعَوْتُ أَتَاكَ مِنْهُمْ      رِجَالٌ مِثْلُ أَرْمِيَةِ الْحَمِيمِ  
 قَلَّ اللَّهُ خَيْرَهُمُ أَلَمَّا      يَدْعُهُمْ بَعْضُ شَرِّهِمُ الْقَدِيمِ  
 أَلَمَّا يَسْلَمُ الْجَبِرَانُ مِنْكُمْ      وَقَدْ جُنَّ الْعِضَاءُ مِنَ الْعَمِيمِ  
 غَدَاةً كَأَنَّ جَنَادَ بْنَ لُبْنَى      بِهِ نَضَخُ الْعَبِيرِ مِنَ الْكَلُومِ  
 دَعَوْا حَوْلِي نَفَاثَةً ثُمَّ قَالُوا      لَعَلَّكَ لَسْتَ بِالنَّارِ الْمُنِيمِ  
 نَعَوْا مَنْ قَتَلْتَ لِحَيَانٍ مِنْهُمْ      وَمَنْ يَغْتَرُّ بِالْحَرْبِ الْعُدُومِ

يبدأ الشاعر قصيدته بوصف حالته، حيث يقوم بأسلوب تقريرى يتلمس مواضع الوجد الذي يحس به، وهنا تتشابه البداية مع نهاية القصيدة اليائسة بسبب هذا التوزع وتلك التوترات التي نلاحظها في بحث الشاعر عبر هذه الأماكن للحصول على إجابات شافية له، وهذا يعني أن الشاعر يعيش حالة اغتراب نفسي شديد، فهو يرى أن كل شيء مظلم أمامه. وحين يتحدث عن هذا الواقع الاجتماعي نجده يستخدم

1- المصدر السابق: ج1، ص 257 وما بعدها

2- نفسه: ج1، ص 363

الأسلوب التجريدي في وصف واقع الحياة التي يعيشها والتي تقوم في أصلها على الصراع المرير، وذلك في رؤية تقريرية تكاد تكون واضحة.

ويتابع معقل بن خويلد في الأبيات التالية سلسلة اعترافات، وهي أقرب ما تكون إلى التقرير، فالشاعر يستعرض جانبا من الحياة وحقائقها التي يعيشها بكل ما فيها من واقع مظلم وفساد مؤلم، يقول في ذلك: (1)

تَقُولُ سَلِيمٌ سَأَلْمُونَا وَحَارِبُوا هُدَيْلًا وَلَمْ تَطْمَعْ بِذَلِكَ مَطْمَعًا  
فَأَمَّا بَنُو لِحْيَانَ فَاعْلَمَ بِأَنَّهُمْ بَنُو عَمْنَا مَنْ يَرْمِيهِمْ يَرْمِينَا مَعَا  
بَنُو عَمْنَا جَاؤُوا فَحَلُّوا جَنَابِنَا فَمَنْ سَاءَهُ فَسِيءٌ أَنْ نَتَجَمَعَ  
وَإِنَّ خُدُولِيهِمْ عَلَيَّ أَنْ أُمِدَّهُمْ بِالْفِ إِذَا مَا حَاوَلُوا النَّصْرَ أَقْرَعَا  
أَخُونَا وَمَنْ يَتْرُكْ أَخَاهُ مُحْرِبًا يَذَرُهُ لِمَرِّ الْحَادِثَاتِ بِأَجْرَعَا

لقد انتقل الشاعر في بناء قصيدته من ضمير المتكلم (أنا) إلى ضمير الجماعة (نحن) حيث لم تظهر أية خصوصية لهذه القصيدة، فالشاعر — هنا — هو واحد من الناس الذين يمارسون الحياة بكل ما فيها من سلبيات فـ (الظلم والسلب والنهب والقتل والحق الضائع) كلها مفردات يصعب على المرء الاعتراف بها، بيد أن الشاعر تمكن من خلال الإحساس العميق بالألم والقهر من الاعتراف بها.

وتتصاعد حدة الإحساس بالعجز لترتفع حدة الخطاب الإعرافي حيث ينفعل الشاعر بكلماته مستخدماً أسلوب الإنذار الذي يأتي في إطار تشخيصي، كما في قوله: (2)

وَإِنَّ خُدُولِيهِمْ عَلَيَّ أَنْ أُمِدَّهُمْ بِالْفِ إِذَا مَا حَاوَلُوا النَّصْرَ أَقْرَعَا

يجسد البيت بعد حلول اللعنة في كل الأشياء. فيستخدم الشاعر الصورة الفنية التي تشخص الحالة التي آل إليها الإنسان الهذلي، والتي جعلت الساعر ينهار معترفا بالحقائق الاجتماعية عن طريق التعرية الفاضحة، وهنا يلحظ القارئ أن الأبيات ترسم سقوط الإنسانية في العار، ولعل هذا البيت يرسم ذروة القصيدة نظراً للارتفاع الحاد في الخطاب الإعرافي.

1- المصدر السابق: ج1، 375

2- المصدر السابق: ج1، ص 375

وهناك من القصائد التي يرسم فيها الشاعر هبوطاً حاداً في صياغة الاعترافات ولعل من أسباب ذلك، تلك التكرارات في – اللازمة – داخل القصيدة الواحدة، ومنها قول أبي ذؤيب بخصوص الأيام وحدثان الدهر في بداية الحديث عن الحمار الوحشي: (1)

والدهر لا يبقى على حدثانه جون السراة له جدائد أربع

ثم يقول في القصيدة ذاتها وفي بداية الحديث عن الثور الوحشي: (2)

والدهر لا يبقى على حدثانه شيب أفزته الكلاب مروّع

ويقول أبو خراش: (3)

ولا يبقى على الحدثان عُلجٌ بكل فلاة ظاهرة يرؤدُ

ويقول كذلك: (4)

أرى الدهر لا يبقى على حدثانه أقبّ تباريه جدائد حُولُ

ويقول قيس بن العيزارة: (5)

والدهر لا يبقى على حدثانه بقرٌ بناصفة الجواء رُكودُ

ويقول أبو كبير: (6)

والدهر لا يبقى على حدثانه قُبُّ يردنَ بذي شجونٍ مُبرم

وهنا يحاول الشاعر الهذلي أن يخفف من وطأة الصورة السابقة من خلال استخدام أسلوب التقرير إلى جانب أسلوب التصوير ضمن انسجام فني متناغم مع طبيعة الخطاب الشعري القائم على الاعتراف. وها هو ذا الشاعر الهذلي يستخدم في هذه

الآبيات أسلوب السرد والإنشاء، فمن ذلك مثلاً قول أمية بن أبي عائد: (7)

فَهَلْ لَكَ أَوْ مِنْ وَالِدٍ لَكَ قَبْلَنَا يُرَشِّحُ أَوْلَادَ الْعِشَارِ وَيَفْصِلُ؟

1- ديوان أبي ذؤيب: ت سوهام المصري، ص 149

2- المصدر نفسه: ص 155

3- شرح أشعار الهذليين: ج3، ص1235

4- نفسه: ج3 ص 1190

5- نفسه: ج2، ص599

6- نفسه: ج3، ص1090

7- نفسه: ج2، ص537

ويقول ساعدة بن جؤية: (1)

هل اقتنى حدثان الدهر من أنس كانوا بمعيط لا وخش ولا قزم  
وقد ذهب المنتخل إلى شيء قريب من هذا عندما قال معجبا من شأن الإنسان في هذه  
الحياة الدنيا، حيث لا يحزره من قدره شيء: (2)

فقد عجبت وما بالدهر من عجب أنى قتلت وأنت الحازم البطل !!  
والمنتخل يؤكد الفكرة ذاتها عندما يذكر لنا أن التوقي لا يعني شيئا حيال القدر فكل ما  
يحدث للإنسان قد خط له ساعة حملت به أمه، بل إن لحظة تخلق الحياة هي نفسها  
اللحظة التي يقدر فيها الموت: (3)

هَلْ الْحَقُّ الطَّعْنَةَ بِالضَّرْبَةِ الْـ      خَدْبَاءَ بِالْمُطَرِّدِ الْمُقْصَلِ ؟  
مِمَّا أَقْضَى وَمَحَارُ الْفَتَى      لِلضُّبُعِ وَالشَّيْبَةِ وَالْمَقْتَلِ  
إِنْ يُمَسِّ نَشْوَانَ بِمَصْرُوفَةٍ      مِنْهَا بَرِيٌّ وَعَلَى مِرْجَلِ  
لَا تَقِهِ الْمَوْتَ وَقِيَاتُهُ      خُطَّ لَهُ ذَلِكَ فِي الْمَحْبَلِ

يستخدم الشاعر الأسلوب الإنشائي القائم على الاستفهام الإنكاري والتعجب والنداء  
لتأسيس خطابية منفعلة تحاول نقل مشاعر الشعراء إلى المتلقين، كما يعترف الشعراء  
بآثام المجتمع الذي يعيشون فيه كأفراد في إطار الجماعة، وهذا الفرد ظهر ضمن  
فصول القصيدة مستسلما سلبيا مطعوننا يعيش حالة اغتراب وقهر، ومن هنا يقوم  
الشعراء في الأبيات السابقة بالبحث على الحل المناسب للخروج من وطأة هذا  
الواقع، ولكن هيهات أن يتمكن الشعراء وحدهم من وقف نزيف مجتمع بأكمله، وعلى  
هذا الأساس فإن الشعراء لم يبق له سوى الاعتراف الذي قد يلقي أذانا مصيغة تحقق  
ما لم يستطيعون تحقيقه.

كما يؤمن الشعراء أن قيامهم بالاعتراف كان كفيلا بتعرية المجتمع وتعرية الذات  
التي هي جزء من كيان المجتمع، وإن كان الاعتراف يحمل في طياته إحساس

1- نفسه: ج 3، ص 1131

2- نفسه ج 3، ص 1281

3- نفسه: ج 3، ص 1261

المعترف بالراحة فإنه في الوقت نفسه يعكس إحساسا بالغصة الناجمة عن التهاوي والاستسلام، فالشعراء يعترفون لأنهم مؤمنون بخيبة مسعاهم، وهنا تأتي النهاية محتومة حيث يقررها الشاعر بشكل واضح وحاسم وقوي، كما في قول أبو خراش

الهذلي: (1)

وَلَا وَاللَّهِ لَا أَنْسَى زُهَيْرًا      وَلَوْ كَثُرَ الْمَرَازِي وَالْفُقُودُ  
أَبَى نِسْيَانَهُ فَقَرِي إِلَيْهِ      وَمَشْهَدُهُ إِذَا أَرْبَدَ الْجُلُودُ  
وَدِمَّتُهُ إِذَا قَحَمَتْ جُمَادَى      وَعَاقَبَ نَوْءَهَا خَصْرٌ شَدِيدُ  
وَلَا وَاللَّهِ لَا يُنْجِيكَ دِرْعٌ      مُظَاهِرَةٌ وَلَا شَبْحٌ وَشَيْدُ  
وَلَا يَبْقَى عَلَى الْحَدَثَانِ عِلْجٌ      بِكُلِّ فَلَاحٍ ظَاهِرَةٍ يَرُودُ  
تَخَطَّاهُ الْحُتُوفُ فَهُوَ جَوْنٌ      كِنَازُ اللَّحْمِ فَائِلُهُ رَيْدُ  
غَدَا يَرْتَادُ فِي حَجَرَاتِ غَيْثٍ      فَصَادَفَ نَوْءَهُ حَتْفٌ مُجِيدُ  
غَدَا يَرْتَادُ بَيْنَ يَدَيَّ قَنِيصٍ      تُدَافِعُهُ سَفَانَجَةٌ عُنُودُ  
جَمُومٌ نَهْدَةٌ ثَبَتَتْ شَطَاهَا      إِذَا رُكِبَتْ عَلَى عَجَلٍ تَصِيدُ  
فَأَلْجَمَهَا فَأَرْسَلَهَا عَلَيْهِ      وَوَلَّى وَهُوَ مُنْتَقِدٌ بَعِيدُ  
كَأَنَّ الْمَرُوءَ بَيْنَهُمَا إِذَا مَا      أَصَابَ الْوَعَثَ مُنْتَقِفًا هَبِيدُ  
فَأَدْرَكَهُ فَأَشْرَعَ فِي نَسَاهُ      سِنَانًا حَادُّهُ حَرِقٌ حَدِيدُ  
فَخَرَّ عَلَى الْجَبِينِ فَأَدْرَكَهُ      حُتُوفُ الدَّهْرِ وَالْحَيْنُ الْمُفِيدُ

إن هذه الخاتمة هي بمثابة الحكم القضائي الذي يحدث بعد الاعتراف، فالشاعر بدأ مغتربا عن ذاته وأهله وانتهى مغتربا بعد أن قتل ابنه خراش و عم الفساد كل شيء واستشرى في كل مكان.

ويلحظ متلقي القصيدة أن البناء المعماري للقصيدة الهذلية في مجال الاعتراف لدى الشاعر يقوم على ما يلي:

1- ترتبط البداية بالنهاية ارتباطا عضويا ،ذلك أن الشاعر يستعرض تجربته الشعورية من نقطة النهاية لأنه يتعرف بعد نهاية مراحل تجمع المشاعر المنفرقة ومن

ثم يغوص الشاعر في أعماق ذاته لاستخراج المسببات التي دفعت به إلى الانهيار والاعتراف، وهذا يعني أن الشاعر يتحرك إلى الخلف رغم الإحساس الظاهري بأنه يتقدم إلى الأمام، وبذلك يعود إلى نقطة البداية في نهاية القصيدة.

2- يرسم البناء المعماري لقصيدة الاعتراف ارتفاعات وانخفاضات واضحة، تتبدى في ارتفاع حدة الصوت وانخفاضه، وتتجلى ذروة القصيدة في صلبها، فالشاعر يبدأ اعترافه من خلال استسلامه وانهياره أمام الحقائق المروعة والمكشوفة.

3- يتجلى التلاحم العضوي في القصيدة من خلال اعتمادها على واقع الشاعر النفسي الذي يجعل البناء محكما. كما أن التشابه الحاصل بين البداية والنهاية لا يجعل من مسار البناء دائريا؛ وذلك لأن قصيدة الاعتراف تبدو ذات بداية مروعة، لأنها تحمل النتيجة التي آل إليها الشاعر، والتي لا سبيل إلى تغييرها، وحين يستعرض الشاعر سلسلة اعترافاته، فإنه يحاول من خلالها إيجاد المسوغات لإبعاد التقرير الأول الذي بدأ به القصيدة، ومن هنا تبدو النهاية أكثر طبيعية وأقل انفعالا، فالنهاية تبدو نتيجة حتمية بعد سلسلة الاعترافات التي ظهرت في صلب القصيدة بشكل قوي جدا، وهكذا ترتبط البداية بالنهاية دون أن تكون النهاية هي البداية نفسها؛ لأن تأثيرها على كل من المبدع والمتلقي مختلف، فالشاعر يبدأ منذمرا مقررا الحالة الشعورية للوضعية التي عايشها، وينتهي مستسلما مع بقاء الحال على ما هو عليه. أما المتلقي فهو يشعر بالألم والاندحاش منذ التقرير الأول، وينتهي متشائما مطعوناً لأن كل شيء يحكي الخبر المشؤم، حيث لا شيء يمكن تغييره.

### ثانيا: البناء الملحمي:

الملحمة قصيدة قصيرة طويلة، موضوعها البطولة(1)، وتقوم على أساس سرد مآثر بطل حقيقي، يندفع إلى واجبه لأن إرادته هي التي دفعته إلى ذلك، وإذا كان الفكر أحد عناصر الشعر العربي منذ القديم، فإن الشاعر الهذلي استخدمه كإطار موضوعي للذات الشاعرة، حيث أخذ الشاعر الهذلي باستخدام الفكر يتوسع في بناء قصيدته من خلال الاعتماد على وسائل التعبير الأدبية المختلفة من ملحمة وأسطورة وتاريخ..



وغيرها، لكي يرسم للتجربة الذاتية إطارا موضوعيا حسيا.

وقد استند الشعراء الهذليون في بناء قصائدهم على عناصر ملحمية جعلت النص الشعري ملحمي الطابع ومن ذلك قول أبي ذؤيب في قصيدة التي يرتل من خلالها آيات البطولة المتجسدة في الفارس نشيية، يقول الشاعر في المشهد الثاني من

القصيدة: (1)

فَإِنِّي صَبَرْتُ النَّفْسَ بَعْدَ ابْنِ عَنَسٍ      نَشِيَّةٌ وَالْهَلْكَى يَهِيحُ ادِّكَارُهَا  
وَذَلِكَ مَشْبُوحُ الذَّرَاعَيْنِ خَلَجَمٌ      خَشُوفٌ إِذَا مَا الْحَرْبُ طَالَ مَرَارُهَا  
إِذَا مَا خَلَجِيمُ الْعَلَاجِيمِ نَكَّلُوا      وَطَالَ عَلَيْهِمْ ضَرْسُهَا وَسَعَارُهَا  
ضُرُوبٌ لِهَامَاتِ الرَّجَالِ بِسَيْفِهِ      إِذَا أُعْجِمَتْ وَسَطَ الشُّنُونِ شِفَارُهَا  
بِضَرْبِ يَفْضِ الْبَيْضِ شِدَّةً وَقَعِهِ      وَطَعْنَ كَرَكُضِ الْخَيْلِ تَقْلَى مَهَارُهَا  
وَطَعْنَةٌ خَلَسَ قَدْ طَعَنْتَ مُرِشَّةً      كَعَطَّ الرَّدَاءِ لِأَيْشَاكُ طَوَارُهَا  
مُسْحِحَةً تَنْفِي الْحَصَى عَنْ طَرِيقِهَا      يُطَيِّرُ أَحْشَاءَ الرَّعِيْبِ انْتِرَارُهَا  
وَمُدَّعَسٌ فِيهِ الْأَيْضُ اخْتَفِيَّتُهُ      بِجَرْدَاءٍ يَنْتَابُ الثَّمِيلِ حِمَارُهَا  
وَعَادِيَّةٌ تُلْقِي النَّيَابَ كَأَنَّهَا      يَعَافِيرُ رَمَلٍ مَحْصُهَا وَأَنْبِتَارُهَا  
سَبَقَتْ إِذَا مَا الشَّمْسُ أَضَتْ كَأَنَّهَا      صَالَاءَةٌ طَيْبٍ لِيْطِهَا وَأَصْقِرَارُهَا  
إِذَا مَا سِرَاعُ الْقَوْمِ كَانُوا كَأَنَّهُمْ      قَوَافِلُ خَيْلٍ جَرِيْهَا وَأَقْوِرَارُهَا

يبدأ أبو ذؤيب في هذا المقطع وينقل القارئ إلى قلب الحدث، حيث تنكشف اللوحة كلها في الأبيات الأولى، وتوحي الصورة الفنية برغبة الشاعر القوية في تهويل الحدث وتعظيم الحالة الشعورية التي يصورها، كما يأخذ في رسم تفاصيل الحدث مستعرضا حياة البطل منذ دخوله قلب المعركة.

لأنَّ مرحلة الشباب حيث الفتوة والعنفوان تسيطر على هذا البطل الإنساني في شعر هذيل بصورة عامة، وفي شعر أبي ذؤيب بصورة خاصة، إذ يقول في نص آخر: (2)

لَعَمْرُكَ وَالْمَنَائِيَا غَالِبَاتٌ      لِكُلِّ بَنِي أَبٍ مِنْهَا ذُنُوبٌ  
لَقَدْ لَاقَى الْمَطِيَّ بِنَجْدِ عُفْرِ      حَدِيثٌ إِنْ عَجِبْتَ لَهُ عَجِيبٌ

1 - ديوان أبي ذؤيب: ت سوهام المصري: ص 123 وما بعدها

2- المصدر السابق: 24 وما بعدها

أَرَقْتُ لِذِكْرِهِ مِنْ غَيْرِ نَوْبٍ  
سَبِيٍّ مِنْ يَرَاعِيهِ نَفَاهُ  
إِذَا نَزَلَتْ سَرَاةُ بَنِي عَدِيٍّ  
يَقُولُوا قَدْ رَأَيْنَا خَيْرَ طَرْفٍ  
دَعَاهُ صَاحِبَاهُ حِينَ شَالَتْ  
مَرَدُّ قَدْ يَرَى مَا كَانَ مِنْهُ  
فَأَلْقَى غَمْدَهُ وَهَوَى إِلَيْهِمْ  
مُوقَفَةً الْقَوَالِمِ وَالذُّنَابِي  
نَهَاهُمْ تَابِتٌ عَنْهُ فَقَالُوا  
عَلَى أَنْ الْفَتَى الْخُثَمِيَّ سَلَّى  
وَقَالَ تَعَلَّمُوا أَنْ لَا صَرِيخُ  
وَأَنْ لَا غَوْثٌ إِلَّا مُرْهَفَاتُ  
وَإِنَّكَ إِنْ تَنَازَلْتَنِي تَنَازَلْ  
كَأَنَّ مُحْرَبًا مِنْ أُسْدٍ تَرَجٍ  
وَلَكِنْ خَبَرُوا قَوْمِي بِلَائِي  
وَلَا تَخْنُوا عَلَيَّ وَلَا تُشِطُّوا

كَمَا يَهْتَاجُ مَوْشِي نَقِيبُ  
أَتِي مَدَّةُ صُحْرٍ وَلُوبُ  
فَسَأَلُ كَيْفَ مَاصِعَهُمْ حَبِيبُ  
بِزُقَيْةَ لَا يَهْدُ وَلَا يَخِيبُ  
نَعَامَتُهُمْ وَقَدْ حَفَزَ الْقُلُوبُ  
وَلَكِنْ إِنَّمَا يُدْعَى النَّجِيبُ  
كَمَا تَتَّقِضُ خَائِتَةَ طُوبُ  
كَأَنَّ سَرَاتَهَا اللَّبَنُ الْحَلِيبُ  
تُعَنِّفُنَا الْمَعَاشِرُ لَوْ يَوْوُبُ  
بِنَصْلِ السَّيْفِ غَيْبَةً مَنْ يَغِيبُ  
فَأَسْمِعُهُ وَلَا مَنْجَى قَرِيبُ  
مُسَيَّرَةٌ وَدُورُ رُبْدٍ خَشِيبُ  
فَلَا تَغْرُرْكَ بِالْمَوْتِ الْكُذُوبُ  
يُنَازِلُهُمْ لِنَابِيهِ قَبِيبُ  
إِذَا مَا سَاءَلَتْ عَنِّي الشُّعُوبُ  
بِقَوْلِ الْفَخْرِ إِنَّ الْفَخْرَ حُوبُ (1)

يبدأ الشاعر أبو ذؤيب في عرض شبه تاريخي لحياة الفارس البطل ضمن رؤية ممتدة في اتجاه واحد، فالشاعر يرسم ( حبيب) وهو رجل من هذيل في خصاله التي تميزه عن غيره، مستخدماً الصور المكثفة والموحية في أن معا ويطرح سلسلة من صفاته الإيجابية، - القوة، الكرم، المنعة، الإباء، النقاء - التي تظهر صورة متكاملة للبطل الإنساني، ونلاحظ أن الشاعر يرسم بريشة فنان التطورات النفسية التي يتعرض إليها الفارس البطل، فهو يبدأ بداية طبيعية ترسم حلم الشباب في الحب من خلال تلك المقدمات الغزلية المضمرة وراء تلك الأطلال والآثار الدارسة إلى أن

يصل إلى مرحلة الحب الحقيقي، وهنا يرسم الشاعر حالة الفارس العاشق للحياة من خلال صورة حبيبته، فيقول: (1)

يَا بَيْتَ دَهْمَاءَ الَّذِي أَتَجَنَّبُ      ذَهَبَ الشَّبَابُ وَحُبُّهَا لَا يَذْهَبُ  
مَالِي أَحْنُ إِذَا جَمَالِكِ قُرْبَتْ      وَأَصْدُ عَنْكَ وَأَنْتِ مِنِّي أَقْرَبُ  
لَلَّهِ دَرَكٌ هَلْ لَدَيْكَ مَعْوَلٌ      لِمُكَلَّفٍ أَمْ هَلْ لُوْدُكَ مَطْلَبُ  
تَدْعُو الْحَمَامَةَ شَجْوَهَا فَتَهِيْجُنِي      وَيُرُوْحُ عَازِبٌ شَوْقِي الْمُتَأَوِّبُ  
وَأَرَى الْبِلَادَ إِذَا سَكَنْتِ بغيرِهَا      جَدْبًا وَإِنْ كَانَتْ تَطَلُّ وَتُخْصِبُ  
وَيَحُلُّ أَهْلِي بِالْمَكَانِ فَلَا أَرَى      طَرَفِي لغيرِكَ مَرَّةً يَتَقَلَّبُ

إننا أمام إنسان عاشق موله يبحث عن طريقة لكسب مودة الحبيبة وقد استخدم الشاعر الصور المكثفة التي تنقل المشهد بصدق يعكس مقدرة الشاعر الفنية على إيصال تجربته الشعرية بأدق تفصيلاتها بطريقة فنية متميزة، وقد يظهر من كلام الشاعر نجاح العاشق في الوصول إلى قلب حبيبته(2).

وَأَصَانِعُ الْوَأَشِيْنَ فِيكَ تَجْمَلًا      وَهُمْ عَلَيَّ ذُوُوْ ضَعَائِنَ دُوُبُ  
وَتَهِيْجُ سَارِيَّةُ الرِّيَّاحِ مِنْ أَرْضِكُمْ      فَأَرَى الْجَنَابَ لَهَا يُحَلُّ وَيُجَنَّبُ  
وَأَرَى الْعَدُوَّ يُحِبُّكُمْ فَأُحِبُّهُ      إِنْ كَانَ يُنْسَبُ مِنْكَ أَوْ لَا يُنْسَبُ

ينتمى الحدث بشكل سريع حيث تتحول أحلام الحب إلى واقع ملموس، وهنا تتطور أحاسيس الشاعر البطل وتزداد عمقا مع تحولات الواقع من حوله، وهذا التطور يتبدى من خلال التقابل بين الماضي المشرق الجميل وفضاضة الحب، وبين الحاضر المعتم، وآلامه الممتدة الممتدة في تلك الصور من الأطلال، وبقايا الديار، وما إليها من الآثار، التي يسف عليها رضراض الدهر، وعواتي الزمن.

فالنسيج الفكري لهذه الأبيات يبرز لنا الموقف الجيد الذي اتخذته الشاعر، بعد أن كان يعيش في حالة اطمئنان وسعادة إذا بالذات تستشعر الخطر الذي يحرق بها، ومن هنا

1 - ديوان أبو ذؤيب: ت سوهام المصري: ص 22 وما بعدها

2 - نفسه: ص 23

ينقل الشاعر من الإحساس بحبه الفردي إلى الإحساس بحب لأفراد قبيلته وديارها،  
وهنا تصل هذه الأبيات إلى ذروتها من خلال تصوير الموقف الذي يموت فيه

البطل: (1)

يَقُولُونَ لِي لَوْ كَانَ بِالرَّمْلِ لَمْ يَمُتْ      نُشَيْبَةُ وَالطُّرَّاقُ يَكْذِبُ قِيلُهَا  
وَلَوْ أَنَّنِي اسْتَوَدَعْتُهُ الشَّمْسَ لَارْتَقَتْ      إِلَيْهِ الْمَنَائِبَا عَيْنُهَا وَرَسُولُهَا  
وَكَنتُ كَعَظْمِ الْعَاجِمَاتِ اكْتَفَفْنَهُ      بِأَطْرَافِهَا حَتَّى اسْتَدَقَّ نُحُولُهَا  
عَلَى حِينِ سَاوَاهُ الشَّبَابُ وَقَارَبَتْ      خَطَايَ وَخَلَّتْ الْأَرْضَ وَعَنَّا سُهُولُهَا  
حَدْرَنَاهُ بِالْأَثْوَابِ فِي قَعْرِ هُوَّةٍ      شَدِيدٍ عَلَى مَا ضَمَّ فِي اللَّحْدِ جُولُهَا

لقد وصل بناء القصيدة إلى ذروته في هذه الأبيات، حيث يرسم الشاعر صورة  
مؤلمة لما انتهى إليه ذلك الصراع الذي استشرى في المجتمع الهذلي هذا المجتمع  
القائم على التدمير، بحسب رأي ابن خلدون(2). وهنا تتهاجر صور الجمال والحياة  
المشرقة لتعلو صور القبح وأشكال الموت التي تطفو في كل مكان، ولعل الحديث  
السابق يحمل في تضاعيفه إحساس الشعراء الهذليين العميق بالثورة، وتعميق هذا  
الإحساس من خلال السقوط المروع للبطل الإنساني الذي يحمل قيم الجمال والحب  
والخير، يقول الشاعر معقل بن خويلد يرثي أخاه عمرو بن خويلد قتله بنو عضل ابن

الديش فيما يلي: (3)

لَعَمْرِي لَقَدْ نَادَى الْمُنَادِي فِرَاعِي      غَدَاةَ الْبُؤَيْنِ مِنْ قَرِيبٍ فَاسْمَعَا  
لَعَمْرِي لَقَدْ أَعْلَنْتَ خِرْقًا مُبْرَأً      مِنْ التَّغْبِ جَوَابَ الْمَهَالِكِ أَرُوعَا  
جَوَادًا إِذَا مَا النَّاسُ قَلَّ جَوَادُهُمْ      وَسِفًا إِذَا مَا صَارَ خُ الْقَوْمِ أَفْزَعَا  
فَأَظْلَمَ يَوْمِي بَعْدَمَا كَانَ مُبْصِرًا      وَفَاضَتْ دُمُوعِي مَا وَتَيْنَ بِأَضْرَعَا  
فَقُلْتُ لِهَذَا الدَّهْرِ إِنْ كُنْتَ تَارِكِي      لِخَيْرٍ فَدَعْ عَمْرًا وَإِخْوَتَهُ مَعَا  
لَعَمْرُكَ مَا غَزَوْتَ دَيْشَ بَنِ غَالِبٍ      لَوْتَرِ وَلَكِنْ إِنَّمَا كُنْتَ مُوزَعَا  
كَأَنَّهُمْ يَخْشَوْنَ مِنْكَ مُدْرَبًا      بِحَلِيَّةِ مَشْبُوحِ الذَّرَاعَيْنِ مِهْزَعَا

1- المصدر السابق: ص 181

2- ابن خلدون: المقدمة: ص 175

3- شرح أشعار الهذليين: ج1، ص 401

لَهُ أَيُّكَةَ لَا يَأْمَنُ النَّاسُ غَيْبَتَهَا      حَمَى رَفْرَفًا فِيهَا سَيَاطًا وَخَرُوعًا  
فَمَنْ يَبْقَ مِنْكُمْ يَبْقَ أَهْلَ مَضِنَّةٍ      أَشَافَ عَلَى مَجْدٍ وَجُنَّبَ مَقْدَعًا  
فِيَا لَهْفَ نَفْسِي فِي عِيَادِ خُوَيْلِدٍ      وَلَكِنْ أَخُو الْعَلْدَاةِ ضَاعَ وَضَيَّعًا (1)

يعود الشاعر إلى نقطة البداية حين يصل إلى المرحلة التي تم فيها موت البطل، وهذا يعني أن البيت الأول لم يكن البداية التي يتحرك منها الشاعر إلى الأمام، وإنما أخذ الشاعر يتحرك منها إلى الوراء، وقبل أن يتم مصرع البطل كان هذا البطل يحمل قيما حياتية تتمثل في البطولة وحب الحياة والحرية والعدالة والكرم...، وهنا كان الموت هو الثمن الذي لامناص منه، ويعبر البيتان الأخيران عن موقف الشاعر الخاص من الحدث.

تحمل الأبيات السابقة تعليق الشاعر المكشوف على الحدث الذي يصوره، وإن كان مشهد مقتل الفارس - عمرو - قد أثار غضب وسخط المتلقي في المقطع الأول من القصيدة، فإن المشهد الأخير لا يحمل الشعور نفسه، نظرا لمتابع الصور والمشاهد التي ترسم ضرورة التضحية والفداء في سبيل شرف القبيلة وقد أظهر تعليق الشاعر الأخير إحساسا بالرضى والارتياح، وهذا لأن موت البطل - عمرو - هو عود الثقاب الذي سيشعل نار الثورة في نفس الشاعر، ومن هنا يصبح مقتل هذا البطل أغنية حماسية تبت في وجدان القارئ الشجاعة والرغبة في الإقدام والثورة .

وهكذا، فقد تميز بناء القصيدة الهذلية في مواضع البطولات بالطول، وهذا ينسجم مع طبيعة الملحمة الشعرية وتتألف القصيدة من عدد من الفصول المتتالية التي يفصل بينها لازمة، وهذه الفصول أو المشاهد يرتبط بعضها ببعض، حيث يلتصق المتلقي خيط التطور من بداية القصيدة إلى نهايتها، ويرسم الحدث الرئيسي سلسلة من التحولات النفسية والاجتماعية التي تطرأ على بطل القصيدة الذي يتحول من حب الحبيبة إلى حب الديار إلى حب القبيلة حيث المهاد الأساسي لكل الآمال والأحلام، وقد احتوت القصيدة الهذلية كذلك على ذروة شعرية نتمثلها في يقظة الفارس الشاب الذي يرى صور التدمير في كل مكان، وحين يستسلم لهذا الواقع المؤلم الفاسد،

ويحاول أن يحمل راية التغيير ليصير الثمن هو رأسه الذي يدفعه بكل شجاعة وطمأنينة، لأنه يبحث عن حياة أكبر وأسمى من حياة الإنسان التي ستشرق من غروبه. ولعل هذا التضاد الذي ظهر في أكثر من موضع و في أكثر من قصيدة ولدى أغلب الشعراء الهذليين، يعد عنصرا أساسيا من عناصر البناء في القصائد التي يبكي بها الهذليون أبطالهم، فنحن نشاهد نوعا من التقابل الحاصل بين حب الحياة /البطل وأعداء الحياة / اسم قاتله، وبين نار الحب الدافئة ونار الصراع الملتهبة.

وإذا كان الشاعر الهذلي في بناء قصائده السابقة يقوم على حادثة تاريخية حقيقية وعلى بطل حقيقي، فإن الشاعر يصنع لنفسه نماذج أخرى مبنية بناء ملحما وتحمل خصوصية الشعر الهذلي، ومن ذلك قصيدة لأبي العيال يرثي فيها ابن عم له، حيث يعرض الشاعر صورة ملحمة للحياة التي كان يعيشها إنسان هذا العصر بكل ما فيها من صراع دام مرير ودون توقف، وتتألف القصيدة هذه مما يزيد عن خمسين بيتا موزعة عبر مقاطع يتناول فيها قضايا القبيلة وما يعترك في بطن هذا الخضم من صراعات، يقول أبو العيال في بكاء عبد بن زهرة : (1)

فَقَى مَا غَادَرَ الْأَقْوَامُ لَا نِكْسٌ وَلَا جَنْبُ  
وَلَا زُمَيْلَةٌ رَعِيدَةٌ رَعِشُ إِذَا رَكِبُوا  
وَلَا كَهْكَاهَةٌ بَرَمٌ إِذَا مَا اشْتَدَّتِ الْحَقَبُ  
وَلَا حَصِيرٌ بِخُطْبَتِهِ إِذَا مَا عَزَّتِ الْخُطَبُ

إن الشاعر هو الذي يتحدث مستعرضا في المقدمة طبيعة الشخصية التي تمثل دور البطولة في القصيدة الشعرية ويبرز النسيج الفكري للمقطع السابق مع استخدام عنصر التقابل: (الضعف والقوة، الجبن والشجاعة، اللين والشدة، الفرح والحزن، الجدو الهزل) الذي يوحى بالتناقضات التي يعيشها الإنسان / مرثي الشاعر محاولا أن يرتقي بذاته من خلال تغييب الحس، وهنا تختلط الأشياء وتتعالى أصوات الضحكات الممزوجة بالألم والمرارة، ويبدو البناء المعماري في المقطع الأول قائما على الشعور بالضياع،

حيث تتولد المشاعر الجزئية المتجانسة بعضها من بعض، لتصنع في مجموعها موقفا شعوريا مجسما، بيد أن المقطع الأول يبدو غامضا من الناحية الدلالية، ولذلك فإن المتلقي لا يمكنه الكشف عن أبعاد الدلالة في هذا المقطع وحده .

ومن هنا ينتقل الشاعر في المقطع الثاني إلى الكشف عن تجربته بعينها يلتقي من خلالها الشاعر وابن عمه – عبد بن زهرة – يقول أبو العيال مواصلا حديثه في الكشف عن هذه التجربة : (1)

ذَكَرْتُ أُخِي فَعَاوَدَنِي رُدَاعُ السُّقْمِ وَالْوَصَبُ  
كَمَا يَعْتَادُ ذَاتَ الْبُؤْبَعِ سُلُوهَا الطَّرَبُ  
فَدَمَعُ الْعَيْنِ مِنْ بُرْحَاءِ مَا فِي الصَّدْرِ يَنْسَكِبُ  
كَمَا أُودَى بِمَاءِ الشَّنَّةِ الْمَخْرُوزَةِ السَّرَبُ  
عَلَى عَبْدِ بْنِ زُهْرَةَ طُولَ هَذَا اللَّيْلِ أَكْتَتِبُ  
سَجِيرِي دُونَ مَنْ لِي مِنْ بَنِي عَمِّي وَإِنْ قَرُبُوا  
طَوَى مَنْ كَانَ ذَا نَسَبٍ إِلَيَّ وَزَادَهُ النَّسَبُ  
أَبُو الْأَضْيَافِ وَالْأَيْتَامِ سَاعَةً لَا يُعَدُّ أَبُ  
لَهُ فِي كُلِّ مَا رَفَعَ الْفَتَى مِنْ صَالِحٍ سَبَبُ  
أَقَامَ لَدَى مَدِينَةِ آلِ قُسْطَنْطِينٍ وَأَنْقَلَبُوا

يرسم المقطع الثاني تجربة الإنسان الذي يواجه فيه الواقع بشكل إيجابي، يتبدى من خلال مواجهته لكل المصاعب التي يكون فيها إحساسه حاضرا عند حادثة، ويلحظ المتلقي أن الشاعر يرسم بدقة الإطار المكاني، مع الإمساك بأطراف الحادثة التي يحددها، وعلى هذا الأساس يلتزم المتلقي بالانتقال إلى المقطع الثالث الذي يبدو أكثر طولا من سابقه، ويلحظ القارئ أن الشاعر يصور بشكل دقيق التجربة الشعرية التي يخوضها بطل القصيدة الذي يعود الشاعر إلى الانفصال عنه لكي تتضح الرؤية

وينكشف البعد الدلالي للموقف الشعوري الذي يعيشه البطل: (2)

أَلَا لِلَّهِ دَرْكٌ مِنْ فَتَى قَوْمٍ إِذَا رَهَبُوا

1- المصدر السابق: ج1، ص 324

2- المصدر السابق: ص 326

وَقَالُوا مَنْ فَتَى لِلنَّغْرِ يَرْقُبْنَا وَيَرْتَقِبُ  
 فَلَمْ يُوجَدْ لَشُرْطَتِهِمْ فَتَى فِيهِمْ وَقَدْ نُدِبُوا  
 فَكُنْتَ فَتَاهُمْ فِيهَا إِذَا تُدْعَى لَهَا تَثِبُ  
 مَاقِطُ مَحْضَةٍ وَحِفَاطٌ مَا تَأْتِي بِهِ الرِّيبُ  
 فَإِنَّكَ مُنْجِحٌ بِأَخِيكَ مَجْمُوعٌ لَكَ الرُّغْبُ  
 وَقَدْ يَهْدِي لِفِعْلِ الْعُرْفِ خَيْرُ الْجَدِّ وَالْأَدَبُ  
 نَجِيبٌ حِينَ يُدْعَى إِنَّ آبَاءَ الْفَتَى نُجُبُ  
 صَلَاةُ الْحَرْبِ لَمْ تُخْشِعْهُمْ وَمَصَالِتُ ضُرْبُ  
 مِنَ الْعِضَةِ الْعِضَاهُ وَقَدْ خَلَا الْأَمْثَالُ تَقْتَضِبُ  
 وَمَا إِنْ تَزَخَّرُ الْأَعْرَاقُ ثُمَّ يُعِينُهَا حَسَبُ  
 وَكَانَ أَخِي كَذَلِكَ كَامِلًا أَمْثَالُهُ الْعَجَبُ  
 إِذَا سَنَّ الْكُتَيْبَةَ صَدَّ عَنْ أُخْرَاتِهَا الْعُصْبُ  
 لَهُ دَعَوَاتُ أَهْلِ الذِّكْرِ وَالْأَعْلِينَ وَالسَّلْبُ  
 وَلَا يَنْفَكُ جَنْبٌ مِنْ عَدُوٍّ تَحْتَهُ تَرِبُ  
 مُشِيحٌ فَوْقَ شَيْحَانٍ يَمِيحُ كَأَنَّهُ كَلْبُ  
 فَذَلِكَ فِي اطِّرَادِ الْخَيْلِ ثُمَّ إِذَا هُمْ أَنْتَسَبُوا  
 عَلَى أَقْدَامِهِمْ يَمْشُونَ فِي أَيْمَانِهِمْ خَدَبُ  
 وَقَدْ ظَهَرَ السَّوَابِغُ فَوْقَهُمْ وَالْبَيْضُ وَالْيَلْبُ  
 وَمُطَّرِدٌ مِنَ الْخَطِّ لِي لَا عَارٍ وَلَا ثَلْبُ  
 يَكَادُ سِنَانُهُ مِنْ حَدِّهِ فِي الشَّمْسِ يَلْتَهَبُ  
 وَمَشْفُوقُ الْخَشِيبَةِ مَشْرِقِيٌّ صَارِمٌ رُسْبُ

\*\*\*

يعكس المقطع السابق صورةً مأساويةً للمعاناة الداخلية التي يحس بها الشاعر نحو  
 البطل الذي يصوره حيث ارتد إلى ذاته في رحلة ليلية عميقة، تنفتح فيها أبواب



الذكرى المؤلمة التي يطرحها النهار، وهنا يتبدى الانكسار الهائل لكيان الشاعر الذي فقد الإحساس بالأمان وهوى من عليائه مسفوحا مهدر المشاعر والآمال، بالرغم من محاولات تصوير للانتصارات، ولعل كذلك صوت تلك الضحكات (الكهكهة) التي تحمل في تضاعيفها المثل الذي يقول: " شر البلية ما يضحك "، حيث نستخلص من هذا المثل الموقف الفكري الذي يسيطر على المقطع السابق، فالشاعر يصور ابن عمه في إطار مرير من السخرية التي توحى بالقلق الحاد، فالشاعر يدرك الأمور بطريقة مختلفة عن الآخرين لأنه يرى الأشياء بعد تأمل فكري لما وراء الغرض، إنه ينظر إلى الجوهر .. إلى المآل الإنساني، فيرى الموت هو الصورة الحقيقية لكل أشكال الحياة التي يعيشها الإنسان... إنه يتبصر الأشياء من خلال النفاذ إلى جوهرها، فهو يرى بعين البصيرة، لا بالبصر، المآل الإنساني وضرورة الحياة التي لا تسير على وتيرة واحدة أبدا، والتي تسير نحو حقيقة واحدة ترسمها كلمة الموت، وهكذا فإن المقطع السابق يرسم ذروة الحدث التي تتمثل في أن انهماك الفرد في تحقيق وجوده يصل في جوهره إلى حقيقة نهائية هي الموت .

ويرسم المشهد الأخير من القصيدة عودة التلاحم من جديد بين الشاعر وابن عمه

— عبد بن زهرة — يقول أبو العيال: (1)

تَرَى عَبْدَ بْنَ زُهْرَةَ صَادِقًا فِيهِمْ إِذَا كَذَبُوا  
يَلْفُ طَوَائِفِ الْفُرْسَانَ وَهُوَ بِأَفْهَمِ أَرَبُ  
كَمَا لَفَ الْقَطَامِي الْقَطَالَمْ يُونِهِ الطَّلْبُ  
يُورِدُ ثُمَّ يَحْمِي أَنْ يُعَرِّدَ بِأَسِيلِ دَرَبُ  
وَيَحْمِلُهُ جُمُومٌ أَرِيحِيٌّ صَادِقٌ هَذَبُ  
أَجَشُّ مَقْلُصُ الطَّرْفَيْنِ فِي أَحْشَائِهِ قَبَبُ  
إِذَا مَا اخْتُتَبَّ بِالسَّاقَيْنِ لَمْ يَصْبِرْ لَهُ لَبَبُ  
كَمَا يَنْقُضُ مِنْ جَوِّ السَّمَاءِ الْأَجْدَلُ الدَّرَبُ

لقد توحد الشاعر مع ابن عمه ليدخلا معا ضمن إطار الإنسانية، وهنا تشهد القصيدة انعطافا هائلا في مسار النص الشعري، وهذا الانعطاف يتبدى في موت البطل / ابن عم الشاعر الذي أخذ يحس بالوحدة بعد أن غابت عنه الوجوه التي كان يعرفها. لقد سقط بطل الشاعر سقوط مؤلما، حيث كذب وجبن أصدقاء البطل وبقي وحده يقول الشاعر: "ترى عبد بن زهرة صادقا فيهم إذا كذبوا" وهذه الجملة التقريرية المباشرة تعبر عن ذروة المأساة، فبعد أن عرض الشاعر أمامنا رحلة هذا البطل الصديق المفضية جعلنا نشهد موته وحيدا بين الأعداء، ويلحظ المتلقي ارتفاع صوت الشاعر الواضح الذي لم يستسلم للنهاية الفاجعة عارضا في خضم حديثه الكيفية التي مات بها هذا البطل الفارس الصديق. وقد ركز الشاعر على جملة: "يلف طوائف الفرسان، كما يلف البازي على القطا..." من خلال تكرارها مرتين، وهذه الجملة تعد المفتاح الأساسي لمعرفة سبب موت هذا الفارس، إذ أن الشاعر يتحدث عن الغياب الروحي لا الجسدي الذي فصل بطل القصيدة عن حوله فعبد بن زهرة قد وصل إلى مرحلة الوعي بالذات عن طريق الحكمة والتأمل، وهذا الوصول قد قام على أساس تجاوز الذات نفسها، ومن ثم تجاوز الآخرين، رغم العدد الهائل من الأعداء، انطلاقا نحو عالم أعمق، هو عالم المعرفة والحكمة والتأمل، ومن هنا يبدأ سر الشقاء الذي لم يصبر له لبيب ولم يتمكن عبد بن زهرة من تحمله فتسم بالحكمة، ولم يرض عنها بديلا، بل هو ليس ممن يشتري، ولا ممن يوهب، هو عزيز عليهم.

ويتبدى الارتباط القائم بين البداية والنهاية من خلال المشهدين التاليين:

فتى ما غادر الأقوام لا نكسُّ ولا جنَّبُ  
ولا زُمَّيْلَةً رَعِيدَةً رَعَشُ إِذَا رَكِبُوا  
\* \* \*

كما ينقض من جو السماء الأجدل الدرب  
رزيئة قومه لم يأخذوا ثمننا ولم يهبوا  
وهكذا ينتهي المقطع الأخير بما كان يخشاه الشاعر منذ بداية القصيدة، مما يمنح القصيدة طابعا تحوليا يمثل تطور الأحداث من النقيض إلى النقيض.

وبعد فإن الأمثلة السابقة ترسم خطوطا بنائية متشابهة يتم من خلالها تحديد خصائص البناء الملحمي في شعر الهذليين الذي يعتمد على العناصر الملحمية في شد الخيط البنائي، وتتضح هذه الخصائص فيما يلي:

1- يقوم البناء المعماري في الشعر الهذلي على أساس السرد الذي يتضمن بداية وعقدة وخاتمة، وتمثل العقدة ذروة القصيدة التي تقود كل الأبيات الشعرية إليها .

2- يتم بناء القصائد الملحمية بالطول، حيث تتألف كل قصيدة من مقاطع وفصول متعددة يرتبط بعضها مع بعضها الآخر من خلال تطور الحدث الرئيسي في القصيدة، ومن ثم فإن كل حدث يبرر ما يليه وينسجم مع ما يسبقه.

3- يعتمد البناء المعماري في النصوص السابقة على وجود بطل يعد المحور الأساسي في القصيدة، بحيث تدور جميع الأحداث حوله، وهذه البطولة إما أن تكون عضلية أو عقلية – نشيية عند أبي ذؤيب، وعبد بن زهرة في شعر أبو العيال وغيرهما – ، وقد تم تعميم تجربة البطل بحيث صار لا يعني فردا واحدا بقدر ما يعني المجتمع الهذلي في أغلبه .

4- يلتقي البناء الملحمي في النصوص السابقة بالدرامي من خلال وجود عنصر الصراع القائم على أساس التقابل الحاصل بين الفرد والمجتمع، حيث يحاول الفرد تجسيد المثل والقيم التي بدأت تنهار في الواقع الاجتماعي بسبب موت أبطال القبيلة.

### ثالثا - البناء الأسطوري :

تعد الأسطورة واحدة من الأفكار والنظريات التي حاولت تفسير مظاهر الكون، ويرى (ريتشاردز) أن "الأساطير العظيمة ليست أوهاما، بل هي منطوق النفس الإنسانية كلها، وهي من ثم لا يحيط بها التأمل، ولا تأتي على كل ما فيها، وهي ليست متعة أو ملاذا للهروب حتى يتطلبها من يتطلبها للراحة والفرار من

حقائق الحياة القاسية، ولكنها هي تلك الحقائق نفسها معروضة ممثلة، هي الإدراك الرمزي لتلك الحقائق ومحاولة لخلق الانسجام فيما بينها وتقبلها بالرضى " (1).

وقد لجأ الشاعر الهذلي إلى عالم الأسطورة لا بمعنى الاستمداد من الأسطورة، بل

بمعنى خلق أسطورة جديدة تتسجم مع التجربة الشعرية الخاصة به، فالشاعر " إنسان يخلق أساطيره الخاصة بما فيه من موهبة أو إلهام أو قوة متخيلة، غير أن هذه القوة لم تعد تأتيه من شيطان أو من ربة شعر أو من السماء، وإنما تصدر من قرارة نفسه" (1). ومن هنا فإن الأسطورة هي تعبير ذاتي وموضوعي عن دلالات وقيم حقيقية، يسعى الشاعر من خلالها إلى الربط بين المحسوس وغير المحسوس، " فالأسطورة صورة عريضة ضابطة تضي على الوقائع العادية في الحياة معنى فلسفياً؛ أي أنها تتضمن قيمة تنظيمية بالنسبة للتجربة " (2)

ويستخدم شعراء هذيل الأسطورة في قصائدهم بتمثلها واستحضارها بطريقة فنية، بعد إلbasها معاناة الإنسان الهذلي بصورة خاصة ، والإنسان العربي بشكل أعم وهذا يعني أننا " لن نستطيع أن نخلق من الأسطورة معرفة قيمة فنية جديدة ما لم نتمثلها حتى تصبح جزءاً من أصلتنا" (3). فالأسطورة تهدف عبر التخيل الفني الواسع إلى حل التناقض الذي تعيشه البشرية عامة . وتعد الأسطورة في شعر الهذليين وليدة التجربة الشعرية الخاصة بهم، ومن هنا يتم تفكيك البناء الأساسي لعناصر الأسطورة واختيار ما يحتاج إليه الشاعر لبناء الأسطورة الجديدة، ولعل " الدافع إلى استعمال الأسطورة في الشعر ليس هو مجرد معرفتها، ولكنه محاولة إعطاء القصيدة عمقا أكثر من عمقها الظاهر، ونقل التجربة من مستواها الشخصي الذاتي إلى مستوى إنساني جوهري، أو بالأحرى حفر القصيدة في التاريخ " (4).

وتظهر الأسطورة في القصيدة الهذلية بشكل عضوي ومتجانس مع النسيج العام للقصيدة فلا تكون الأسطورة عنصراً خارجياً يجعل من البناء تراكمياً، وإنما تتداخل الأسطورة في جزئيات القصيدة بشكل متلاحم بحيث تحتاج إلى قارئ خاص يتمكن من فهم القصيدة واستخراج عناصر الأسطورة التي ساهمت بشكل فعال في بناء القصيدة.

1- إحسان عباس: فن الشعر: ص 158

2- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر: ص 228

3- محمد مندور: في الميزان الجديد: مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة . ص 18

ومن الضروري أن يميز هنا بين بناء القصيدة على عناصر الأسطورة، أو توظيف الأسطورة في بعض جوانب القصيدة أو بناء القصيدة كلها بناء أسطوريا.

وتتعدد القصائد الشعرية التي اعتمد شعراء هذيل في بنائها على العناصر الأسطورية، ومنها أسطورة (أم عمر) التي أوردتها ثلاثة من الرواة وهم: أبو عمرو الشيباني، والأصمعي، وابن الكلبي. فقد قال أبو عمرو الشيباني: "وكان أبو ذؤيب يبعث ابن عم له، يقال له: خالد بن زهير إلى امرأة كان يختلف إليها يقال لها أم عمرو، وهي التي كان يُشَبَّبُ بها، فأرادت الغلام على نفسه، فأبى ذلك حيناً، وقال: أكره أن يبلغ أبا ذؤيب، ثم طاووعها، فقالت: ما يراك إلا الكواكب !

فلما رجع إلى أبي ذؤيب، قال: والله إنِّي لأجد ريح أم عمرو منك ! ثم جعل لا يأتيه إلا استراب به، فقال خالد بن زهير:

يا ويل مَالِي وَأَبَا ذُؤَيْبٍ  
كُنْتُ إِذَا أَتَوْتُهُ مِنْ غَيْبٍ  
كَأَنَّي أَتَوْتُهُ مِنْ رَيْبٍ

فقال أبو ذؤيب لخالد حين خالفه على صديقته أم عمرو، وكان أبو ذؤيب أخذها من عويمر بن مالك، ويقال عمرو بن مالك، قبل ذلك، وكان يرسل أبا ذؤيب إليها، فلما كبر أخذها أبو ذؤيب، وكان يرسل خالدًا إليها، وخالد هو ابن أخت أبي ذؤيب وابن عمه، فلما كبر أبو ذؤيب أخذت خالدًا: (1)

مَا حُمَّلَ الْبُخْتِيُّ عَامَ غِيَارِهِ عَلَيْهِ الْوُسُوقُ بُرْهًا وَشَعِيرُهَا

وأورد ابن الجوزية قولاً منسوبا إلى أبي عمرو الشيباني: "كان أبو ذؤيب الهذلي يهوى امرأة يقال لها أم عمر، وكان يبعث إليها خالدًا ابن أخيه زهير، فراودت الغلام عن نفسها، فامتنع، وقال: أكره أن يبلغ أبا ذؤيب. فقالت له: ما يراني وإياك إلا الكواكب، فبات معها، وقال: (2)

مَا تَمَّ إِلَّا أَنَا وَالْكَوَاكِبُ وَأُمُّ عَمْرٍو فَلَنِعْمَ الصَّاحِبُ

1- ديوان أبو ذؤيب: ت سوهام المصري، ص 127

2- شرح أشعار الهذليين: ج1، ص207

فلما رجع إلى أبي ذؤيب استراب به، وقال: والله إنِّي لأجد ريح أو عمرو منك، ثم جعل لا يأتيه إلا استراب به. قال: وكان أبو ذؤيب أخذها من مالك بن عويمر، وكان مالك يرسله إليها، فلما كبر أخذت أبا ذؤيب، فلما كبر أخذت خالدًا". (1)

وقال أبو الفرج: "حدثنا محمد بن العباس اليزيدي، قال: حدثنا الرياشي، قال: حدثنا الأصمعي قال: كان أبو ذؤيب الهذلي يهوى امرأة يقال لها أم عمرو، وكان يرسل إليها خالد بن زهير فخانه فيها، وكذلك كان أبو ذؤيب فعل برجل يقال له: عويمر بن مالك بن عويمر وكان رسوله إليها. فلما علم أبو ذؤيب بما فعل خالد صرمها. فأرسلت تترضاه، فلم يفعل...". (2)

وقال ابن الكلبي: "وكان هو الذي ربي خالدًا، (أبوذؤيب) فاتفق أنه عشق في الجاهلية امرأة من قومه يقال لزوجها مالك بن عويمر، فغلب مالكا عليها. وكان يرسل ابن أخته خالدًا إليها من قبل أن تتحول إليه، وكان خالد مقيما عند خاله يخدمه، وكان جميلا، فعلقته المرأة، فاطلع أبو ذؤيب على شيء من ذلك، فأتاها أبياتا، فبلغ ذلك خالدًا فضمها إليه، وأجاب خاله...". (3) الإصابة (ترجمة خالد بن زهير)

وقال أبو هلال العسكري: "ومن قديم ما جاء في ذلك ( في المعانيب والهجاء والاعتذار) قول أبي ذؤيب:

تُرِيدِينَ كَيْمًا تَجْمَعِينِي وَخَالِدًا وَهَلْ يُجْمَعُ السِّيفَانِ وَيَحْكُ فِي غَمْدٍ  
يقول لأم عمرو امرأة من هذيل. وكان رجل منهم يقال له: وهب بن عمرو، وقيل وهب بن جابر، هويها فامتعت عليه، فخرج يوما يتصيد، فختل ظبية، فلما أخذها أنشد:

فما لك يا شبيهة أم عمرو إذا عاينتنا لا تأمينا  
فعينك عينها إذ تنظرينا وجيدك جيدها لو تطقينا  
وساقك ساقها ولأم عمرو خدلجة يضيق بها البرينا  
ورأسك أزعر ولأم عمرو غدائر يعقرن وينثينا

1- ابن الجوزية: أخبار النساء: ص 152، 154

2- الإصفيهاني: الأغاني: ج 6، ص 258

3- ابن الكلبي: الأضنام، ص 346

ثم خلى منها.

فبلغ ذلك أم عمرو فواصلته، وكان رسوله إليها أبو ذؤيب. فلما أيفع وترعرع رغبت إليه واطرحت وهبا، وخشي أبو ذؤيب الفضيحة، فقصر عنها وجعل يرسل إليها خالد بن إبراهيم، فلم تلبث أن علقت خالدا وتركت أبا ذؤيب، فجعل أبو ذؤيب يعاتب خالدا. ثم إن وهبا بعث ابنه عمراً فوهب لها ذات يده، فواصلته، وكان لعمرو علانيتهما، ولخالد سرها. فجاء خالد ليلاً وعمرو معها على شراب، فقتله وهرب، فبلغ الخبر

وهبا، فركب في جمع فتبعوه حتى لحقوه، فقتلوه، فقال أبو ذؤيب يرثي: (1)

أَبَى اللّهُ إِلَّا أَنْ يُقِيدَكَ بَعْدَمَا  
وَمِنْ بَعْدِ مَا أَنْذَرْتُمْ وَأَضَاءَنِي  
فَأَعَشَيْتُهُ مِنْ بَعْدِ مَا رَأَتْ عَشِيَهُ  
وَقُلْتُ لَهُ أَكُنْتَ أَنْسْتَ خَالِدًا ؟  
تَرَاعَيْتُمُونِي مِنْ بَعِيدٍ وَ مَوْدِقٍ  
لِقَابِسِكُمْ ضَوْءَ الشَّهَابِ الْمُحَرِّقِ  
بِسَهْمِ كَسِيرِ السَّابِرِيَّةِ لَهْوَقِ  
فَإِنْ كُنْتَ قَدْ أَنْسْتَهُ فَتَأَرَّقِ

فنحن أمام امرأة لا يفعل فيها الزمن فعلاته، فهي تتعلق بالغلما، فيكبر الغلام وتبقى هي لا تكبر، وتستبدله بـ غلام آخر، فيكبر الغلام التالي وهي تراوح مكانها لا تكبر، فتتبدل به غلاماً ثالثاً، فيكبر الثالث وتظل هي على عهدا خودا مغناجا ذات دل ومقلة تديرها لأصحاب الشقاء، ونشأت ملاحاة بين أبي ذؤيب وخالد بن زهير، فقال فيها

أبو ذؤيب: (2)

وَمَا حُمِّلَ الْبُخْتِيُّ عَامَ غِيَارِهِ  
أَتَى قَرْيَةً كَانَتْ كَثِيرًا طَعَامُهَا  
فَقِيلَ: تَحْمَلُ فَوْقَ طَوْفِكَ إِنَّهَا  
بِأَعْظَمَ مِمَّا كُنْتَ حَمَلْتَ خَالِدًا  
وَلَوْ أَنَّي حَمَلْتُهُ الْبُرْلُ لَمْ نَقُمْ  
عَلَيْهِ الْوَسُوقُ بُرُّهَا وَشَعِيرُهَا  
كَرَفَعِ التُّرَابِ كُلُّ شَيْءٍ يَمِيرُهَا  
مُطَبَّعَةٌ مَنْ يَأْتِيهَا لَا يُضِيرُهَا  
وَبَعْضُ أَمَانَاتِ الرَّجَالِ غُرُورُهَا  
بِهِ الْبُرْلُ حَتَّى تَتَلَبَّبَ صُدُورُهَا

لقد مرت هذه الأبيات مع حديث سالف، وأعدتها هنا رغبة في أن تكون الأمانة التي حملها خالد ماثلة، فكل هذه الأثقال التي تحملها الناقة تدل على ثقل الأمانة.

1- ديوان أبي ذؤيب: ت سوهام المصري: ص 177، 178

2- نفسه: ص 127، 128

بل نحن أمام رحلة العبث المضنية التي يخوضها الإنسان نحو المجهول بهدف المعرفة والوصول إلى الحقيقة.

فأم عمر قد خالفت ناموس الحياة، وهذه المخالفة تبعد أن تكون امرأة من الواقع لا تتجو من الشيب والهزم.

وقد تجد من النساء من تتصابى، وتقيم علاقات مع الفتيان. ولكن أن نجد امرأة تجعل واحدا للسر وآخر للعلن فهذا مخالف لناموس الحياة الاجتماعية، فهي زوج أم ولد، وأقل ما يبقى للزوج أن يكون للعلانية.

ثم هي التي تغوي الفتيان، وتستبدل بهم آخرين، إذا كبروا وتهيئ الخلوة بحيث لا تراها إلا النجوم. والفتى إذا وصلها علقت رائحتها به علوق رائحة عاهرة معبد عشتار في ملحمة جلجامش بأنكيدو إذا اتصل بها، فنفرت الأوبد منه بعد إيناس. ولا نجد من الفتيان غير عويمر بن مالك أو وهب بن جابر الذي صاد حيوانا مقدسا بسلاً (محرما) قتله، وعقد تشابها بينه وبين أم عمرو، وأطلقه لشبهه بها.

فالمخلص بالنسبة إلى الشاعر، هي الحقيقة/ المعرفة – الشعر الذي يحتاج من الشاعر إلى البحث الدعوب، وقد أحس الشاعر منذ البداية بصعوبة الوصول، بيد أنه بحث عن هذه الحبيبة في طريق وعر محاولا العثور عليها، ومن هنا ترسم مقاطع القصيدة بعد ذلك رحلة الشاعر ومغامراته في البحث حتى كاد أن يصل إلى حبيبته ويعانقها، ولكن هيهات أن يصل إلى الحقيقة التي كتب على الإنسان أن يقضي حياته كلها في البحث والتقيب عنها، وهاهو يقول: (1)

خَلِيلِي الَّذِي دَلَّى لَغِيَّ خَلِيلَتِي فَكُلًّا أَرَاهُ قَدْ أَصَابَ عُرُورُهَا  
فَشَأْنُكَهَا إِنِّي أَمِينٌ وَإِنِّي إِذَا مَا تَحَالَى مِثْلَهَا لَا أَطُورُهَا  
أَحَازِرُ يَوْمًا أَنْ تَبِينَ قَرْنَتِي وَيُسَلِّمُهَا جِيرَانُهَا وَنَصِيرُهَا

هو خليله وهي خليلته، إلا أن خالدا دلى خليلته لغى، وإثم أم عمرو لحقه ولحقها معاً، والأمانة (إنني أمين) تقتضي منه أن يدعمها وشأنهما، فهو لا يقرب تتحالي خوفاً من أن تفارقه قرينته، ويخذلها جيرانها وأنصارها.



إن البعد إذن شاسع عن الحقيقة / الجوهر، بالإضافة إلى القصور الإنساني العاجز عن الرؤيا الكاملة، فهما يقفان حاجزا للإنسان عن الوصول إليها.

إذا حفظ خالد سرّ أبي ذؤيب ما ظلت نفسه تسير على قصد السبيل، إلا أنه لما بلغ مبلغ الشباب، وفي الشباب هوى وطيش وغي، أشاح بوجهه عنه، وأمالته أغانيج شابة كان يزورها، فسحره دلالها ومقلتها التي تظل تديرها لأصحاب الشقاء، فيقول: (1)

وَمَا يَحْفَظُ الْمَكْتُومَ مِنْ سِرِّ أَهْلِهِ إِذَا عَقَدُ الْأَسْرَارِ ضَاعَ كَبِيرُهَا  
مَنْ الْقَوْمِ إِلَّا ذُو عَفَافٍ يُعِينُهُ عَلَى ذَاكَ مِنْهُ صِدْقُ نَفْسٍ وَخَيْرُهَا  
فَإِنْ حَرَامًا أَنْ أُخُونَ أَمَانَةً وَأَمَنْ نَفْسًا لَيْسَ عِنْدِي ضَمِيرُهَا

وعلى هذا الأساس يدرك الشاعر في النهاية عدم القدرة على الوصول إلى هذه الحبيبة/ الرمز، لأنّ خالدًا لم يحفظ سرّ الأهل، بل هو أضاع كبير عقد الأسرار. والسر الكبير لا يقوى على حفظه إلا ذو العفة والنفس الصادقة الأبية. (2)

فَنَفْسُكَ فَاحْفَظْهَا وَلَا تَفْتَشْ لِلْعَدَى مِنْ السِّرِّ مَا يُطَوَى عَلَيْهِ ضَمِيرُهَا  
وَمَا أَنْفُسُ الْفِتْيَانِ إِلَّا قَرَائِنٌ تَبِينُ وَيَبْقَى هَامَهَا وَقُبُورُهَا

وهنا تتحقق نبوءة الأبيات الأولى حيث تعيد الحكاية مداراتها، ولا جديد يمكنه أن يبعث في الذات الشاعرة الرغبة في إعادة البحث من جديد، ويؤكد تكرار المعنى الخاص بالغدر وخيانة الأمانة والتحذير من عقاب من يضيع السر الكبير، ويحذره أيضا من موت تبين فيه النفس عن جسدها، فتذهب وتبقى الهامة والقبر.

فخالد بن زهير هو الذي دلّى أمّ عمرو للغي، وهي شابة ناعمة ذات دلّ ودلال ومقلة تديرها لأصحاب الشقاء، وقد حمله أبو ذؤيب أمانة ثقيلة عندما أرسله إليها، وهذه الأمانة هي السر الكبير الذي كان على خالد أن يحفظه.

وما إخال أن الأمانة وذلك السر الكبير في العلاقة بين رجل وامرأة، أو في فتى استهوته صاحبة صديقه فمال إليها. وأبو ذؤيب نفسه لا يجعل السرّ خاصا. وإنما يجعله "سر الأهل"، وهذا يعني أن فيه شيئا يتعلق بعبادة هذيل.

وفي نهاية الأمر أن النتيجة تثبت البداية، فالمعرفة قبل التجربة لا تختلف بعد

1- المصدر السابق: ص 130

2- نفسه: ص 129، 130

التجربة، وهنا يغلق الشاعر بناء القصيدة على شكل دائرة، تتطابق فيها البداية مع النهاية.

ويأتي خالد فيرد ناقضا قصيدة أبي ذؤيب، فيقول: (1)

لَا يُبْعِدَنَّ اللَّهُ لُبَّكَ إِذْ غَزَا      وسافر والأحلام جَمَّ عَثُورُهَا  
وَكُنْتَ إِمَامًا فِي الْعَشِيرَةِ تَنْتَهِي      إِلَيْكَ إِذَا ضَاقَتْ بِأَمْرِ صُدُورُهَا

عتاب يחדش كرامة الإنسان الشريف كأبي ذؤيب، حين يخطئه رسوله إلى حبيبته، لما يتهمه الشاعر بالغواية معها، ويذهب به عقله بعيدا، على الرغم من أنه إمام العشيرة تلجأ إليه لما تقتضي الضرورة ذلك. (2)

لَعَلَّكَ إِمَامٌ أَمْ عَمْرٍو تَبَدَّلْتُ      سِوَاكَ خَلِيلًا شَاتِمِي تَسْتَخِيرُهَا  
فَإِنَّ الَّتِي فِينَا زَعَمْتَ وَمِثْلَهَا      لَفِيكَ وَلَكِنِّي أَرَاكَ تَجُورُهَا  
أَلَمْ تَنْتَقِذْهَا مِنْ ابْنِ عُوَيْمِرٍ      وَأَنْتَ صَفِيٌّ نَفْسِهِ وَسَجِيرُهَا  
فَلَا تَجْزَعَنَّ مِنْ سِيرَةٍ أَنْتَ سِيرْتَهَا      وَأَوَّلُ رَاضِي سُنَّةٍ مَنْ يَسِيرُهَا  
فَإِنْ كُنْتَ تَشْكُو مِنْ خَلِيلٍ مَخَانَةٌ      فَتِلْكَ الْجَوَازِي عَفْبُهَا وَنَصُورُهَا

يلحظ المتلقي رفرقة أسطورة (عشتار) في بناء هذه الأبيات:

إذ تشير أسطورة (أورفيوس) الموت والحياة، بين الغائب استحالة التواصل بين الماضي والحاضر فأورفيوس الذي ماتت زوجته التي أحبها بجنون قد توسل إلى الآلهة أن ينزل إلى العالم السفلي ليراها، وحين تم نزوله أراد أن يعيدها معه إلى الحياة فسار أمامها، وعندما وصل إلى نهاية الطريق التقت خلفه ليطمئن عليها فلم يجدها؛ لأنها عادت إلى عالم الموتى من جديد بعد استحالة عودة الموتى إلى الحياة، وقد استوحى الشاعر هذه الأسطورة في بناء قصيدته وذلك وفق تجربته الشعورية الجديدة(3).

فأمّ عمروهي التي تبدلت خليلا بخليل، وأبو ذؤيب في شتمه لخالد يستعطف أم عمرو لتعود إليه. وأبو ذؤيب وخالد سواء؛ وهي سنة ينبغي ألا يجزع منها أبو ذؤيب، سارها ورضي بها.

1- شرح أشعار الهذليين: ج 1، ص 212

2- نفسه: ص 212+213

3- ماكس شابيرو و رودا هنريكس، معجم الأساطير، ت حنا عبود، دار الكندي للطباعة، س 1989، ص 191، 192.

ولكنها سنة أن تبدل أم عمرو أخلاءها، وقد سارها ابن عويمر، وأبو ذؤيب: (1)

وَإِنْ كُنْتَ تَبْغِي لِلظَّلَامَةِ مَرْكَبًا      ذَلُولًا فَإِنِّي لَيْسَ عِنْدِي بَعِيرُهَا  
 نَشَاتُ عَسِيرًا لَمْ تُدَيِّثْ عَرِيكَتِي      وَلَمْ يَسْتَقِرَّ فَوْقَ ظَهْرِي كُورُهَا  
 مَتَى مَا تَشَأْ أَحْمَلُكَ وَالرَّأْسُ مَائِلٌ      عَلَى صَعْبَةِ حَرْفٍ وَشِيكَ طُمُورُهَا  
 فَلَا تَأْكُ كَالثَّوْرِ الَّذِي دُفِنَتْ لَهُ      حَدِيدَةٌ حَتْفٍ ثُمَّ ظَلَّ يُثِيرُهَا

فالشاعر هنا يشعر أنه مظلوم من قبل أبي ذؤيب، بل أحس بشيء من القوة التي تجعله لا يحتمل هذا الظلم الذي سلط عليه، وهو عسير، وأن أبا ذؤيب يسعى إلى حنقه بظلفه.

أمّا ابن عويمر فيطيل المكث عند أم عمرو، ويقسم لها أنها ألدُّ من العسل. ولكن طول البقاء والقسم لم يصرفا أم عمرو عن تركه وهجرانه، فصعب أن يبقى في دارها من جهة، كما أن ابن عويمر لم يكن حازما قويا ليبعد أبا ذؤيب عن زيارتها، فيقول خالد بن زهير: (2)

يُطِيلُ ثَوَاءً عِنْدَهَا لِيَرُدَّهَا      وَهَيْهَاتَ مِنْهُ دُورُهَا وَقُصُورُهَا  
 وَقَاسَمَهَا بِاللَّهِ جَهْدًا لِأَنْتُمْ      أَلَدُّ مِنَ السَّلْوَى إِذَا مَا نَشُورُهَا  
 فَلَمْ يُغْنِ عَنْهُ خَدْعُهُ حِينَ أَرْمَعَتْ      صَرِيْمَتَهَا وَالنَّفْسُ مُرٌّ ضَمِيرُهَا  
 وَلَمْ يُفِ جَلْدًا حَازِمًا ذَا عَزِيمَةٍ      وَلَا قُوَّةً يَنْفِي بِهَا مَنْ يَزُورُهَا

تبدو أم عمرو في البيت الأول خاصة أنها صاحبة دور وقصور، وهذه صفة لافتة، هيهات لامرأة حقيقية أن تكون صاحبها.

فالشاعر يعتمد في بنائها على أسطورة الصراع بين البطل الشاب الفقير ورببة الخدر الأميرة الحسنة الغنية، وتعد هذه النصوص متكاملة، تصنع في مجموعها صورة واحدة.

ويضفي الشعراء الهذليون عناصر الطبيعة بشكل مكثف ليسدلوا على مشاعرهم الداخلية أوصافا خارجية، ويتبدى شعور الخوف جليا واضحا في الأساطير السابقة، فالرسول الشاب الفارس يرمز إلى ذلك الإنسان الذي يمثل الحياة التي يحاول الشاعر

1- المصدر السابق: ج1، ص 213، 214

2- نفسه: ص 214 وما بعدها

التواصل معها، بيد أن الحبل الذي يصل المرأة بالشاعر يبدو حبلا من نغم قاس رتيب منزوف القرار، وهذا الحبل يبدو كالنار التي تلتهم كل إحساس بالهدوء والسكينة لدى الشاعر مما يورق أوغالا من الحزن والأسى في صدر الشاعر الذي خابت آماله. أما قصيدة أبو خراش في رثاء خالد بن زهير، فأتوقف عندها مليا لأنها تكشف عن جوانب من شخصية هذا البطل: (1)

أرقت لهم ضافني بعد هجعة  
إذا ذكرته العين أغرقها البكا  
فبانت تراعي النجم عين مريضة  
وما بعد أن قد هدني الدهر هدة  
وما قد أصاب العظم مني مخامر  
وأن قد بدا مني لما قد أصابني  
شديد الأسى بادي الشحوب كأنني  
على خالد فالعين دائمة السجم  
وتشرق من تهمالها العين بالدم  
لما عالها واعتادها الحزن بالسقم  
تضال لها جسمي ورق لها عظمي  
من الداء داء مستكن على كلم  
من الحزن أني ساهم الوجه ذو هم  
أخو جنة يعتاده الخبل في الجسم

فهو أرق، دمع العين، تذرف عينه دما، وقد أصابه الحزن والسقم والغم والأسى بسبب فقدته لخالد بن زهير، وهو ساهم الوجه شاحبه كأن به خبلا وهوسا، وما موت خالد إلا فاجعة بالنسبة للشاعر، وكان موت خالد لدى الشاعر أجل من موت أخيه.

بفقد امرئ لا يجتوي الجار قربه  
يعود على ذي الجهل بالحلم والنهي  
ولم يك فظا قاطعا لقرابة  
وكنت إذا ساجرت منهم مساجرا  
وكنت إذا ما قلت شيئا فعلته  
فإن تك غالتك المنايا وصرفها  
كريم سجييات الأمور محببا  
أسم كنصل السيف يرتاح للندي  
جمعت أموراً ينفذ المر بعضها  
أنته المنايا وهو غض شباؤه  
ولم يك يشكى بالقطيعة والظلم  
ولم يك فحاشا على الجار ذا عذم  
ولكن وصولا للقرابة ذا رخم  
صفت بفضل في المروءة والعلم  
وفت بذاك الناس مجتمع الحزم  
فقد عشت محمود الخلائق والحلم  
كثير فضول الكف ليس بذي وصم  
بعيدا من الآفات والخلق الوخم  
من الحلم والمعروف والحسب الضخم  
وما للمنايا عن حمى النفس من عزم

ها قد اجتمعت خصال وصفات وسجايا في خالد بن زهير في نظر أبي خراش لم تجتمع لامرئ غيره، يحبه الجار لأنه غير فاحش عليه، ويصل الرحم ولا يقطعه، ويأخذ ذا الجهل بالحلم والتبصر، ويصفح عن سجرائه إذا أخطئوا لما فيه من فضل المروءة والعلم، وهو ممن إذا قال فعل، محبب إلى الناس، كريم يرتاح للكرم، فعال للخير، لا يظلم وليس فيه أي خلق وخم.

فلاحظ أنّ الشاعر يستخدم عناصر طبيعية مألوفة في الحياة العربية بشكل مكثف ليسدل على مشاعره الداخلية بها، ويظهر شعور الخوف في الأبيات السابقة بشكل واضح (فالجار) يرمز إلى العرض والشرف العربي والحياة التي يحاول الشاعر أن يضفي عليها عناصر مستمدة من الطبيعة بعد أن فقدت مدلولاتها الحسية المألوفة وانفتحت على آفاق دلالية واسعة نستمدّها من السياق الذي توجد فيه، كما يتضح من هذه النصوص ومن غيرها أن رغبة الشعراء الهذليين العميقة هي محاولة التواصل مع الحياة، وخاصة مع المرأة من أجل تأكيد ذواتهم، إلا أن الإحساس بالقهر بالعجز يحول دون الوصول إلى أهدافهم.

وقال في قصيدة أخرى: (1)

وإنَّكَ لوَ أَبْصَرْتَ مَصْرَعَ خَالِدٍ	بِجَنْبِ السَّتَارِ بَيْنَ أَظْلَمَ فَالْحَزْمِ
لَأَيَقُنْتَ أَنَّ الْبُكَرَ لَيْسَ رَزِيَّةً	وَلَا النَّابَ لَا انْضَمَّتْ يَدَاكَ عَلَى غَنَمِ
تَذَكَّرْتُ شَجْوًا أَضَافَنِي بَعْدَ هَجَعَةٍ	عَلَى خَالِدٍ فَالْعَيْنُ دَائِمَةُ السَّجْمِ
لَعَمْرُ أَبِي الطَّيْرِ الْمُرَبَّةِ بِالضُّحَى	عَلَى خَالِدٍ لَقَدْ وَقَعْنَ عَلَى لَحْمِ
كُلِيهِ وَرَبِّي لَا تَجِيئِينَ مِثْلَهُ	غَدَاةَ أَصَابَتْهُ الْمَنِيَّةُ بِالرِّدْمِ
فَلَا وَأَبِي لَا تَأْكُلُ الطَّيْرُ مِثْلَهُ	طَوِيلَ النَّجَادِ غَيْرَ هَارٍ وَلَا هَشْمِ

ها هو ذا قد أصابته المنية بالردم، وصرع بجانب الستار بين أظلم والحزم. والردم بقرب مكة والستار والحزم وأظلم حوالي مكة، مما يعني أن ثمة مهلة بين إصابة المنية إياه وبين مصرعه.

وفقد الناقة والبعير شيء هين بالمقارنة مع فقد خالد، فالمرأة تبكي على ناقتها وبعيرها، والشاعر أبو خراش يبكي على خالد، فكل يبكي على مصابه.

ولا يذكر الشاعر قاتل المرثي لا في هذه القصيدة ولا في القصيدة التي سبقتها، وهو يرد موته إلى المنايا التي أنته وهو طري العود، وإذا كان موته حتف الأنف، فمن حقه أن يدفن لا أن تظل الطير ترُبُّ عليه بالضحى، وإذا كان قتل في الميدان، فلماذا ترك جسده طعاما للطير على الرغم من أن مكان مصرعه معلوم لدى الجميع؟

وفي الجاهلية كانت العرب توارى موتاها في التراب، أما القتل فيواري هو كذلك إذا علم موضعه، وأما الذي يترك طعاما للكواسر والخوامع هو من قتل وفرَّ صحبه عنه.

لقد تجنب الشاعر هنا الخوض في مقتل خالد، وترك الطير، أو تركتها هذيل، تأكل لحمه، وكأنه ينتظر عقابا يحل بقاتله من قبل الآلهة.

وقد نزل العقاب السماوي في مقطوعة لأبي ذؤيب وهيمن على قصائده غموض شديد، يقول فيها: (1)

أَبَى اللَّهُ إِلَّا أَنْ يُقِيدَ بَعْدَمَا      تراء يتموني مِنْ بَعِيدٍ وَمَوْدِقٍ  
 وَمَنْ بَعْدَ مَا أَنْذَرْتُمْ وَأَضَاعَنِي      لِقَابِسِكُمْ ضَوْءُ الشَّهَابِ الْمُحَرِّقِ  
 فَأَعَشَيْتُهُ مِنْ بَعْدِ مَا رَأَتْ عَشِيَّتُهُ      بِسَهْمِ كَسِيرِ السَّابِرِيَّةِ لَهْوَقِ  
 وَقُلْتُ لَهُ أَكُنْتَ أَنْسْتَ خَالِدًا      فَإِنْ كُنْتَ أَنْسْتَهُ فَتَأْرَقِ

ومن أسباب هذا الغموض تباين الضمير في الفعل (يقيدك) الذي يلتفت فيه من الخطاب إلى المتكلم في الفعل (تراء يتموني)، هل هو فعلا من قبيل الالتفات؛ بمعنى أن الضميرين في الفعلين يعودان إلى أبي ذؤيب؛ أي هو الذي أقاده الله من قاتل خالد، وهو الذي تراءوه من بعيد وقريب.

ولكن إذا كان الشاعر هو الذي تراءوه، فكيف تحول - وهو الإنسان - إلى شهاب محرق حتى خاله قوم خالد نارا، فجاء القاتل ليأتيهم من النار بقبس.

إذا هناك قوة خارقة أنذرتهم وتراءت لهم من بعيد ومن قريب، وبدت عشاء في

صورة شهاب من نار، فلما آنسه قاتل خالد جاء بقبس من نار، فأعشاه بسهم أبيض لماع مستو كخط الأثواب الثابرية، وقال له: هل كنت رأيت خالدا، فإن كنت رأيتَه فليحلّ بك الأرق.

ومهما يكن من أمر القصاص لقاتل خالد إذا كان هو أبو ذؤيب أم كانت القوة الخارقة فإنّ الله هو الذي أقادهما (أبي الله إلا أن يقيدك).

وفي هذا المقام نتساءل إذا كان أبو خراش الهذلي على غير علم بالصراع الواقع بين أبي ذؤيب وخالد بن زهير، ثم بين معقل بن خويلد وخالد بن زهير؟

وهو صراع إذا ما قيس بمعايير القيم التي كانت قائمة في وسط القبائل العربية، ومنها الفضيلة وحفظ الشرف ومكارم الأخلاق. وفي هذا الموقف يكون الحكم على أبي ذؤيب وخالد بن زهير بالفجور والفسق إذ اتصلا بامرأة متزوجة أم بنات، واتصل خالد بالأم والبنات معا. ولكنه مع ذلك وصف خالدا أنه جمع مكارم الأخلاق، وملك المروءة والعلم.

وقد عرفنا أن أبا ذؤيب وصفه خالد بأنه إمام في عشيرته تنتهي إليه قبيلته إذا ضاقت عليها الأمور، أرسل خالدا رسولا إلى أم عمرو إذ كان فتىً، وعندما مالت أم عمرو إلى خالد، وأمكنته من نفسها، أخذ يجار باللوم والشكوى من غير حياء.

وأم عمرو أم البنات والبنين، وصاحبة الدور والقصور، التي تغير عاشقها، ويكبر الغلمان، ويشيبون، وتبقى هي لا تكبر ولا تشيب، بل تظل خودا ذات دلال ومقلة تديرها لأصحاب الشقاء، وتمكن عاشقها من أن يستنزل على خصومه سحابة ذات صيب، ويمكن الله عاشقها أبا ذؤيب أن يقيده من قاتل خالد، فيحوّله إلى شهاب من نار. والعلاقة بها أمانة ثقيلة، وسرّ من أسرار القبيلة.

هكذا أخذت القصيدة الهذلية شكل البناء الأسطوري، إذ تصنع في مجموعها صورة واحدة متكاملة.

ويلحظ المتلقي أن العناصر المستمدة من الطبيعة، قد فقدت مدلولاتها الحسية المألوفة وانفتحت على آفاق دلالية واسعة يستمدّها القارئ من السياق الذي توجد فيه، ويبدو في الأبيات رغبة الشاعرين معا العميقة في التواصل مع المرأة وتأكيد ذاتهما غير أن الإحساس القهري بالعجز يحول دون الوصول إلى هذه المرأة.

كما يصور الشاعران في هذه الأبيات التقابل الحاد بين الرجل والمرأة تجمع بينهما صلة لا يمكن أن ينكرها جاحد، ولكن تفرق بينهما امرأة بدلالها ولهوها، هذه المرأة التي كانت تعيش في خدرها المحصن، وأبوذؤيب فقير وهذا الفقر هو الذي لا يمكنه الوصول إليها إلا بتحوله إلى أمير من أمراء الأحلام، وهذا يجسد أحلام الإنسان الهذلي بتجاوز الواقع، إلا أن أبا ذؤيب ليس هو ذلك الأمير الفارس على الأقل في هذا المرحلة التي استبدلته بآخر، ولا يمكنه أن يجسد أحلامه، إنه يعبر ببراءة شاعر بل إنسان البادية يمتلك حريته وذاته وروحه، ولا يريد أن يبيع ذاته لامرأة لاهية مترفة، ولا يريد أن يكون عبدا تابعا لها، وهو الباحث عن البراءة والحب الصادق مع البريئين أمثاله من الشعراء، فالقضية إذن قضية براءة وامتلاك حرية الذات مقابل الفساد وبيع الذات، وهاهو الشاعر يتخلى عن أميرة حبه لينتمي إلى طبقة الشعراء، يقول أبو ذؤيب: (1)

فَإِنْ تَصْرِمِي حَبْلِي وَتَتَبَدَّلِي خَلِيلًا وَ مِنْهُمْ صَالِحٌ وَسَمِيحٌ

إذا كانت الأسطورة القديمة تتحدث عن إلهة الحب والجمال والمال التي تهوى شابا فقيرا وتتزوج في الأساطير، فإن أسطورة (أم عمرو) الجديدة ترى أن الشاعر العاشق الفقير لا يتزوج من الأميرة، إذ يرفض أن يكون مهرجا في أحضان عشيقته، وخادما ذليلا في يد عشيرتها، فيتخلى عنها، لينتمي إلى طبقة الشعراء والكادحين البائسين(2).

ومن خلال ما تقدم يمكن أن نخلص إلى أن إدخال العناصر الأسطورية في بناء القصيدة يهدف إلى توسيع فضاءات النص الشعري بغرض تعميق الحس بالموقف الشعوري أو التجربة الخاصة بالشاعر من خلال الارتقاء بالتجربة الشخصية الخاصة إلى التجربة الإنسانية العامة.

#### رابعا: البناء القصصي:

يستند شعر الهذليين إلى النسيج القصصي في بناء قصائدهم الشعرية، حيث يساعدهم أسلوب القص على تجسيم رؤاهم الذاتية وشد انتباه المتلقي إليهم من خلال الحبكة القصصية المثيرة.

1- شرح أشعار الهذليين: ج1: ص 137  
2- عبد الرحمن نصر: الواقع والأسطورة في شعر أبي ذؤيب، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، س 1985، ص 285.



ويرى الأستاذ عز الدين إسماعيل أن القصة:

"حين تستخدم في القصيدة إنما تستخدم على أنها وسيلة تعبيرية درامية لا على أنها قصة لها طرفاتها وأهميتها في ذاتها".<sup>(1)</sup> وهذا يعني أن شعراء هذيل يستخدمون القصة في قصائدهم الشعرية مجرد أداة تعبيرية ووسيلة بنائية، فهم لا يقصدونها لذاتها، لأن القصة تشكل في النص الشعري بعدا من أبعاده وشكلا من أشكال بنائه.

ولعل القراءة الشاملة لشعر الهذليين تكشف عن وجود ظاهرة فنية لافتة للنظر تتمثل في نزوع شعراء القبيلة — غالبا — إلى استخدام الأسلوب السردى في قصائدهم الشعرية، وهذا يعد المفتاح الأساس لفهم طبيعة البناء في شعر هذيل.

ويعني الأسلوب السردى أن الشاعر يقدم قصيدته على أساس وجود مقدمة ترسم خطوط البداية، وعقدة تمثل ذروة القصيدة في معظم الأحيان، ونهاية يختتم بها الشاعر القصيدة بطرق فنية متعددة، وهذا الأسلوب يساعد على منح النص الشعري وحدته الفكرية والبنائية، وقد اهتم الشعر الهذلي بوجود ذروة شعرية في نصوصه، وهنا يرى صلاح عبد الصبور " أن محك الكمال في بناء القصيدة هي احتواؤها على ذروة شعرية تقود كل أبيات القصيدة إليها، وتسهم في تجليتها وتنويرها، وهي ليست ذروة بالمعنى الذي نجده في الدرامى، وإن كانت تحتوي عنصرا دراميا، ولكنها أقرب ما يكون إلى ما اصطلح العرب على تسميته "بيت القصيد"<sup>(2)</sup>.

ولابد من الإشارة إلى أن استخدام الشاعر الهذلي للأسلوب السردى لا يجعل شعره قصصيا، لأنه يلجأ إلى السرد كأداة تعبيرية وعنصر بنائي، وليس كغرض فني مقصود لذاته، ومن هنا فإن صفة السرد في شعر هذيل تمثل بعدا من أبعاد القصيدة الشعرية سواء أكانت غنائية أم درامية.

وقد استغل الشعراء عنصر السرد القصصي في بناء معظم قصائدهم التي تمتلك ذروة شعرية تتساق — غالبا — مع الحكمة القصصية، وخير مثال على ذلك القصة التي وردت في قصيدة ساعدة بن جؤيَّة والقصيدة تحكي عن حالة انكسار قصوى يعيشها الشاعر الذي أشبع بالألم، بعد رحيل المحبوبة وترحل أهلها، وقد هيجته رؤيته

1- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص300

2- صلاح عبد الصبور حياتي في الشعر، ديوان، ص38

للدمن والرسوم، فأصبح سقيما يحتاج إلى عزاء ومواساة، وقد اشتد وجده بها، فاستسلم لليأس والموت، يقول الشاعر في مقدمة القصيدة: (1)

أَهَاجَكَ مَعْنَى دِمْنَةٍ وَرُسُومٍ      لَقَيْلَةَ مِنْهَا حَادِثٌ وَقَدِيمٌ  
عَفَا غَيْرَ إِرْثٍ مِنْ رَمَادٍ كَأَنَّهُ      حَمَامٌ بِالْبَادِ الْقَطَارِ جُثُومٌ  
فَإِنْ تَكُ قَدْ شَطَّتْ وَقَاتَ مَزَارُهَا      فَإِنِّي بِهَا إِلَّا الْعَزَاءَ سَقِيمٌ

هذه هي مقدمة القصيدة، أو مقدمة القصة. وقد أتت في ثلاثة أبيات فرغ بعدها

الشاعر ساعدة بن جوية لسوق قصته، فقال:

وَمَا وَجَدْتُ وَجْدِي بِهَا أُمٌ وَاحِدٍ      عَلَى النَّأْيِ شَمَطَاءُ الْفَذَالِ عَقِيمٌ  
رَأْتُهُ عَلَى فَوْتِ الشَّبَابِ وَأَنَّهَا      تُرَاجِعُ بَعْلًا مَرَّةً وَتَتَّيْمُ  
فَشَبَّ لَهَا مِثْلُ السَّنَانِ مُبْرَأً      أَشْمُ طَوَالَ السَّاعِدَيْنِ جَسِيمٌ  
وَالذَّمَّهَا مِنْ مَعَشَرَ يُبْغِضُونَهَا      نَوَافِلَ يَأْتِيهَا بِهِ وَغَنُومٌ  
فَأَصْبَحَ يَوْمًا فِي ثَلَاثَةِ فِتْنَةٍ      مِنْ الشُّعْثِ كُلِّ خَلَّةٍ وَنَدِيمٌ  
وَقَدَّ فِي عَيْطَاءِ فِي شُرْفَاتِهَا      نَعَائِمٌ مِنْهَا قَائِمٌ وَهَزِيمٌ  
بِذَاتِ شُدُوفٍ مُسْتَقِلٍّ نَعَامُهَا      بِأَدْبَارِهَا جُنْحَ الظَّلَامِ رَضِيمٌ  
فَلَمْ يَنْتَبِهْ حَتَّى أَحَاطَ بِظَهْرِهِ      حِسَابٌ وَسِرْبٌ كَالْجَرَادِ يَسُومُ  
فَوَرَكَ لَيْنًا لَا يُثْمَثُ نَصْلُهُ      إِذَا صَابَ أَوْسَاطَ الْعِظَامِ صَمِيمٌ  
تَرَى أَثْرَهُ فِي صَفْحَتَيْهِ كَأَنَّهُ      مَدَارِجُ شِبْثَانٍ لَهْنٌ هَمِيمٌ  
وَصَفْرَاءَ مِنْ نَبْعٍ كَأَنَّ عِدَادَهَا      مُرْعَزِعَةً تُلْقِي النِّيَابَ حَطُومٌ  
كَحَاشِيَةِ الْمَجْدُوفِ زَيْنَ لَيْطِهَا      مِنْ النَّبْعِ أَرْزُ حَاشِيكَ وَكُتُومٌ  
وَأَحْصَنَهُ نُجْرُ الطُّبَاتِ كَأَنَّهَا      إِذَا لَمْ يُغَيَّبْهَا الْجَوَيْرُ جَحِيمٌ  
فَأَلْهَاهُمْ بِأَثْنَيْنِ مِنْهُمْ كِلَاهُمَا      بِهِ قَارَتْ مِنَ النَّجِيعِ دَمِيمٌ  
وَجَاءَ خَلِيلَاهُ إِلَيْهَا كِلَاهُمَا      يُفِيضُ دُمُوعًا غَرِبُهُنَّ سَجُومٌ  
فَقَالُوا عَهْدَنَا الْقَوْمَ قَدْ حَرِصُوا بِهِ      فَلَا رَيْبَ أَنْ قَدْ كَانَ تَمَّ لَحِيمٌ  
فَقَامَتْ بِسَيْتٍ يَلْعَجُ الْجِلْدُ وَقَعُهُ      يُقَبِّضُ أَحْشَاءَ الْفُؤَادِ أَلِيمٌ

إِذَا أَنْزَلَتْ مِنْ عَبْرَةٍ يَمَمْتَهُمْ      تَسْأَلُهُمْ عَنْ حِيَّهَا وَتَلُومُ  
 فَبَيْنَا تَتَوَخَّأُ اسْتَبْشَرُوهَا بِحِيَّهَا      عَلَى حِينِ أَنْ كُلَّ الْمَرَامِ تَرُومُ  
 فَلَمَّا اسْتَفَاقَتْ فَجَّتِ النَّاسَ دُونَهُ      وَنَاشَتْ بِأَطْرَافِ الرِّدَاءِ تَعُومُ  
 وَخَرَّتْ تَلِيلاً لِلْيَدَيْنِ وَنَعْلُهَا      مِنْ الضَّرْبِ قَطْعَاءُ الْقِبَالِ خَزِيمُ  
 فَمَا رَاعَهُمْ إِلَّا أَخُوهُمْ كَأَنَّهُ      بِغَادَةَ فَتَخَاءُ الْجَنَاحِ لَحُومُ  
 يُخَفِّضُ رِيْعَانَ السُّعَاةِ كَأَنَّهُ      إِذَا مَا تَحَى لِلنَّجَاءِ ظَلِيمُ  
 نَجَاءَ كُدْرٍ مِنْ حَمِيرٍ أَبِيدَةٍ      بِفَائِلِهِ وَالصَّفْحَتَيْنِ كُدُومُ  
 يُرِنُّ عَلَى قُبِّ الْبُطُونِ كَأَنَّهَا      رِبَابَةٌ أُيَسَارِ بِهِنَّ وَشُومُ

يبدأ الشاعر قصيدته بخطاب استفهامي إنكاري يرسم من خلاله حالة الألم والانكسار القصوى التي آلت إليها هذه المرأة، بعد مقدمة القصيدة، التي جاءت في الأبيات الثلاثة الأولى، التي انتهى بعدها الشاعر لسوق قصته، هذه القصة التي هي لامرأة عاشت في بيئة تنتظر إلى المرأة العقيم على أنها أرض قاحلة جرداء، وقد طال انتظار المرأة للولد ولم يأت.

وطال أملها في الحمل ولم تحمل، وراح الفلق يسري في حناياها، والشباب يتقهقر، وجذوته تخبو، والشعر الأبيض يسري في ناظريها سريان النار في الهشيم، وتثيم ويراجعها الزوج وتثيم، وراح الخوف يدب في عظامها، ويسري بين ضلوعها، والهمس يتمشى حولها. بل أخذ هذا الهمس يتحول إلى العن، والنظرات الشذراء إلى تساؤلات تدور وتدور. والزوج مبغض لها، نافر منها، كاره لمعاشرتها، والصديقات يقدمن لها النصيحة والمشورة، وهي على حسن نيتها تطبق كل نصيحة وتنفذ كل مشورة بحذافيرها، كم استمعت لنصحهن، وكم بذلت من أجل هذا الولد، ولكنه لم يأت. وهكذا تمر السنون ويكاد ينتهي بها العمر إلى حد اليأس، وإذا هي عجوز شمطاء، ينظر إليها زوجها في استهانة، ولا يأبه بها أحد، يا لها من شجرة عتيقة لا تثمر، ويا لها من أرض قاحلة لا تثبت.

وهي على هذه الحال أحسته، شعرت به يسري في تلك الأحشاء، التي طال انتظارها، شعرت بالحمل، حملت وولدت. رأته على فوت الشباب، وأنها تراجع بعلمها وتثيم.

وشبّ هذا الولد لها، فتيا قويا محاربا جادا غنيا، يشمر برجاله إذا ما لحرب شب  
سعيها، ولم يشق غبارها.

وعاد إلى الأم زهوها وخيلاؤها، واستقام عودها بعد نقوس، وصار لها مكانتها بين  
بني قومها، وضحكت لها الأيام، وعاشت سعيدة بهذا الفتى.

فشبّ لها مثل السنّان مبرراً أشمّ طوال الساعدين سجين  
وألزمها من معشر يبغضونها نوافل تأتيها به وغنوم

وتمرّ الأيام، والقبيلة تتحدث عن شجاعة الولد البطل وبسالته ونجدته، بل يذيع  
سيطه بين القبائل في بطولاته، إلى أن يأتي ذلك اليوم، يوم يحمل فيه سيفه ورمحه  
وعدة قتاله، ويسير في نفر من شباب قبيلته، وسط هضاب طويلة وقمم الجبال  
وشماريخها يحاط به نفر كثير (حساب وسرب كالجراد يسوم). فكانت إذن ساعة  
الحسم، والمواجهة الضارية.

فورّك لنا لا يُثمّم نصله إذا صاب أوساط العظام صميم  
لقد أجهز عليهم بسيفه، بسيف لا ترد ضربته وكذلك راح بقوسه وصوتها مثل  
صوت الرياح الشديدة المدمرة لكل شيء يقف في طريقها. لقد تحصن بعده هذه  
ودافع بها عن نفسه.

وأحصنه تُجرّ الظبّات كأنّها إذا لم يُغيّبها الجفيرُ جحيم  
ففي وسط هذا الجحيم المستعر، سقط اثنان من العدو، والدماء تنزف منهما، وشغل  
الباقى بهما، فاهتبلها فرصة وفرّ بعيدا عن المواجهة غير المتكافئة بينه وبينهم.

فألهاهم باثنين منهم كلاهما به قارب من النجيع دميم  
وأما خليلاه فقد فرّا، فرّا بعد رؤيته وقد أحيط به، ودمعت العيون، ولم يصدق كل  
منهما ما حدث. أ صحيح أنه قد فقد؟ ومن منهما يستطيع أن ينقل الخبر إلى أمه؟  
وهل أحد بمستطيع؟ لأن الخبر جسيم، المصاب خطب جلل على وحيد أمه التي رآته  
على يأس وشماتة عدو ومهانة العشيرة.

و جاء خيلاه إليها كلاهما يفيض دموعا غرّبهنّ سجين  
فقالوا عهدنا القوم قد حصروا به فلا ريب أن قد كان ثمّ لحيم

ويا لها من لحظة سمعت فيها الأم مثل هذا الخبر:

فقامت بسبت يلعج الجلد وقعه يقبض أحشاء الفؤاد أليم  
قامت كما تقوم أي تكلى فقدت وحيدها، فعلت كما تفعل، وكما هي العادة، عمدت  
إلى نعل من جلود البقر، سيور من الجلد، قامت تلطم وجهها بالنعال لظما يحرق  
الجلد، ولظما يقبض أحشاء الفؤاد، وأي فائدة لبقائها بعد ذهاب وحيدها ؟ لقد عزّ  
عليها أن تبقى بعد فقدها له.

إذا أنزفت من عبرة يمتهم تسائلهم عن حبّها و تلوم  
مع كل عبرة من عبراتها يتبادر السؤال لهؤلاء الأصحاب ويأتي معه اللوم والتقريع  
والتوبيخ. حين سوّلت لهم أنفسهم بالفرار من الميدان ؟ وهل هم الآن في حاجة إلى  
لوم أو توبيخ وتقريع؟ إن دموع الأم لهي أقوى وأقسى من ضرب الشياطين.  
وفيما هي على تلك الحال، وبعد أن ألهبت وجهها بسياط من نار، وكلّت يدها  
وأدمت جسمها وراحت تبكي وحيدها، وبعد أن فتّ الوهن والخور في جسمها،  
بشروها بعودة ابنها سليما صحيحا معافى:

فلما استفاقت فجّت الناس دونه وناثت بأطراف الرداء تعوم  
لقد فرقت أمواج البشر من أمامها وهي تعوم، وتسبح من على أكتافهم، وهي تطير  
في الهواء وبسبب وهنها وسهرها خرّت صريعة، وقد تحول النعل قطعا صغيرة من  
أثر الضرب والولد يقبل على أمه وسط فزع جمهور الحاضرين وهو في صحة  
وعافية. يطيح بالناس يمنا ويسرة يتقدم وسط هذه الأمواج البشرية نحو أمه الملتاعة.  
وبهذا تنتهي قصة الشاعر وقصيدته في أن.

ولعل هذه القصة هي أقرب القصص الهذلية إلى الكمال الفني في اكتمالها، وفي  
نضجها الفني، ففيها العقدة، وفيها الحكمة، وفيها الشخصيات النامية المتحركة وفيها  
الحل والنهاية.

ويتشابه أسلوب الشاعر في هذه القصيدة مع أسلوب الرسائل، وقد صرح الشاعر  
بذلك في مقدمة القصيدة، بيد أن مضمون الرسالة – إن صح التعبير – يرسم معالم  
قصة تحكي تجربة الشاعر في الحياة، ومن هنا فإن بطل القصيدة هي الأم التي تقص  
حالة اليأس من الحياة، بعد هذه الفاجعة المؤلمة، وينتقل الشاعر إلى رسم بطلقة القصة  
التي تساهم في رسم الحكمة، كما مرت بنا.

يبدو أن الشاعر هو الذي يدير خيوط القصيدة، حيث تظهر شخصية البطل (الأم) عن طريق ذلك الخبر المؤلم الذي ارتبطت فيه القصة بموضوع القصيدة، وقد بين الشاعر وجه الارتباط بقوله:

وما وجدت وجدي بها أم واحد على النأي شمطاء القذال عقيم  
لقد ساق الشاعر في بداية قصيدته رحيل المحبوبة، وكيف بكر أهلها بالرحيل، وقد كان هذا دأبهم دائماً، فهم في حل و ترحال دائمين، وهذا من سوء حظه.  
لقد راح يفكر فيها ليله ونهاره، يرى صورتها أمام عينيه ويؤرقه البرق من ناحيتها فيهيجه.

ثم يتذكر الأماكن التي رحلت إليها في حنين وشوق ووجد لا يعدله حنان وشوق ولا وجد تلك الأم العجوز التي رزقت بولد على كبر، ثم أخبرت بفقده، ثم تبين كذب الخبر ورجوع ولدها في صحة وعافية.

يبدو أن الشاعر يحاول من خلال تصوير شخصية هذه المرأة أن يجعل من ملامح الصفاء التي تشع منها وسائل لتصوير إحساسه الروحي الخاص، ومن ثم ينتقل الشاعر إلى حكاية الصراع النفسي الداخلي الذي دار بين الأم وبين الذي جرى لها، وذلك من خلال استخدام المونتاج القائم على عملية التركيب.

تحمل هذه القصة صورة تفصيلية لرؤية الشاعر الذي قطع حديثه عن حبيبته بعد الأبيات الثلاثة الأولى، ليسرد لنا طبيعة شخصية هذه المرأة عن طريق الحوار الذي يرويهِ الشاعر، فيحكى ما جرى لها، وتتسجم طريقة حكاية القول مع طبيعة الموقف الشعري.

لقد حرص الشاعر على تجسيم الموقف النفسي الخاص الذي يعيشه بكل كيانه من خلال الحوار الذي نقله، ويرسم من خلاله حالة التفاعل بين الأم وابنها. فالشاعر لم يأت بخبر الانكسار الروحي الهائل الذي يعاني منه بشكل مباشر، وإنما اصطنع طريقة فنية توحى بهذا الواقع من خلال استحضار الخبر الذي نقله أصدقاء هذا البطل.

ومن ثم الاعتماد على الأسلوب الحوارى الذي ينقل تجربة الشاعر بكل تفصيلاتها، فالتحاور يقوم أساساً على وجود وجهات نظر متباينة تعمل على توضيح أبعاد الموقف بشكل أكثر من الأسلوب التقريرى، وهذا لا يعني أن الحوار يستغرق كل القصيدة،

لأن ساعدة بن جؤية ينتقل من الحوار إلى الأسلوب التقريري وفقا للسياق الفني المطلوب، والشاعر في القصيدة السابقة بدأ هادئا يقدم أطراف تجربته الشعورية من خلال عرض أبعاد الموقف الطللي، ومن ثم تتدفق المشاعر التي يسردها الشاعر ساعدة بن جؤية بشكل مباشر ينبئ عن وصول الموقف إلى قمته، ويتجلى ذلك من خلال كثافة و تتابع الأفعال (وجدت، رأته، شبّ، ألزم .. الخ) وهذا التتابع رسم تجمعا عنيفا يصف بدقة حالة الألم والتوتر لدى الشاعر ولعل الفعل (أصبح) الذي رسم انتقالا مفاجئا من الأم إلى ابنها، يرسم بشكل مكثف الواقع الذي آل إليه الشاعر، ويعود الشاعر إلى استخدام الأسلوب التقريري الذي تتخفص معه حدة الصوت، ثم تبدأ العقدة بالانحلال الذي بدا سلبييا في البداية.

وهنا ينسجم هذا الموقف من الحياة مع حالة الألم القصوى التي شاهدناها فيما سبق، وقد اعتمد الشاعر في هذا القصة على إبراز الصور الحسية التي تجسد واقعه النفسي المأزوم، وتمتد القصيدة السابقة بشكل واضح مما يوحي برغبة الشاعر العميقة في الحياة التي يشعر بها وكأنها تتسرب من بين يديه، وهنا يظهر الانفراج للحبكة التي أدارها الشاعر، وكأن غريزة حب الحياة قد اندفعت وبشدة لترسم صورة انبعاث الشاعر من جديد من خلال أقرب الناس إلى روحه.

تتوالى الجمل الفعلية في هذا القصيدة لترسم صورة الانبعاث التي ظهرت على يد رسول الابن البطل الذي عاد إلى أمه الحبيبة والذي يرمز إلى صلة الشاعر بالعالم الخارجي من خلال المرأة التي تمكنت من قلبه بقوة.

ويلحظ المتلقي هنا أن القصيدة بدأت بتصوير حالة فرد محطم وانتهت بتصوير حالة عامة يظهر من خلالها، الضائعون التائهون: الأم، أفراد القبيلة، الابن..

وقد تم انتشالهم من المصير المؤلم الذي كانوا سيصلون إليه. بعد عودة الابن إلى أمه وإلى القبيلة. وهكذا تجيد القصيدة بكل تفصيلاتها التي ترى أننا بالحب يمكن أن نحيا.

وعلى هذا الأساس، فقد تمكن ساعدة بن جؤية بسهولة ويسر بناء قصيدته الشعرية على غرار البناء القصصي، وهذا عن طريق وجود حبكة قصصية يسبقها عرض لحقائق الموقف الذي يعيشه، ثم تسير العقدة بشكل مفاجئ إلى ذروتها من خلال أصدقاء الابن البطل والتي تكررت بتكرار قول الشاعر. وهذا لأن الشاعر قد عبث به

الأمل وأثقل عليه الألم، غير أن الخطاب المفاجئ كان بمثابة الحياة التي دبت في أوصاله من جديد، كما دبت في دم الأم والقبيلة معا.

و تنتهي القصيدة بشكل جميل ومريح بعد سلسلة من المشاهد المؤلمة، ويبدو من الواضح أن الشاعر قد استخدم كل تقنيات السرد وأساليبه من حوار وحلم وانفعال وشخصيات وحدث وحركة وفعل... بالإضافة إلى وجود بداية وعقدة ونهاية.

ولهذا نستشف مما سبق أن أهم السمات التي ظهرت في البناء القصصي لدى الشاعر الهذلي تتجلى فيما يلي: —

1- أن الشعراء الهذليين يديرون خيوط النص البنائية، وهذا يشير إلى أن قصائدهم تتم عن ذاتية أصحابها، وهذا يتجلى بوضوح في معظم قصائدهم ذات البناء القصصي وبخاصة تلك التي تصدر عن مواقف الشعراء الفكرية.

2- يعتمد البناء القصصي على وجود حبكة معقدة تتموضع غالبا في صلب القصيدة، ومن هنا فإن البداية والنهاية تشكلان مع الحبكة وحدة متكاملة بحيث لا يمكن فهم القصيدة إلا بعد قراءة آخر بيت فيها.

3- تعد بنية القصيدة القصصية تحولية، فالقصة الشعرية تتنامى وفق حركة متتابعة ترسم معالم البناء العام في النص الشعري، ولعل تتابع الحدث في القصيدة الشعرية هو الذي يمنع القصيدة من التحول إلى لوحة وصفية .

وبعد، فقد ساهم البناء القصصي في تجسيم التجربة الشعرية في شعرهذيل مما ساعد على إحداث التأثير الوجداني في المتلقي، وفي الوقت نفسه فقد تمكن شعراء هذيل من الجمع بين فن الشعر وفن القصة ضمن تلاحم فني قوي ويبدو ذلك في استخدامهم للكلمة الموحية، وفي الوقت نفسه في اعتمادهم على الحبكة المعقدة التي تظهر ضمن التفاصيل المثيرة للموقف الشعري الذي يبدعونه.

### خامسا : البناء الدرامي:

البناء الدرامي هو الذي يقوم على الصراع وتعدد الأصوات، وتطور الحدث وتناميه عبر أزمة تقود إلى حل، وهو البناء الذي تقل فيه الغنائية، ويكاد يغيب صوت الشاعر لتظهر الرؤية الموضوعية فنيا للعالم أبعد ما يكون عن الغنائية، ويقدم الشاعر قصيدته بشكل أبعد ما يكون عن الغنائية وأقرب ما يكون إلى الموضوعية وهي رؤية



ذاتية للعالم، غير أن هذه الرؤية لا تغطي فيها الذات على الموضوع ولا تسيطر؛ لأنها تقوم على أساس الوعي الفكري، فالنزعة الدرامية "تقوم أول ما تقوم على التوتر الذي هو صفة فكرية عليا لا تكون إلا حين يغوص الفنان إلى أعماق الحياة ليبصر العلاقة بين الأشياء ويستوعبها ويشيد عليها خبرات متنوعة" (1).

ويمتلك العنصر الدرامي مقدرة فائقة على إبلاغ المتلقي بالخصائص الدقيقة للواقع الذي يعيش فيه، فالقصيدة ذات البناء الدرامي لا تسير في اتجاه واحد، ولا تثبت على فكرة واحدة، وإنما تخضع لجملة من المتناقضات التي تتحرك في كل أرجاء القصيدة بهدف إغناء النص الشعري، واستكشاف مساربه الخفية، وقد تمتع الشعر الهزلي برؤية درامية تجلت في مقدرته على إدراك المتناقضات، والغوص في أعماق الحياة لاستبصار العلاقة بين الإنسان ونفسه، وبين الإنسان والآخر، وهذا كله جعل توتر الشعراء الهزليين ينتقل إلى القراء بسبب تمكن هؤلاء الشعراء من نقل الحرك الشعورية المأزومة إلى المتلقين.

وقد حاول الشعراء الهزليون من خلال استخدام النزعة الدرامية أن يعطوا النص الشعري عمقا أكبر من عمقه الظاهر، وذلك من خلال استخدام أفضل الوسائل الفنية للتعبير عن الواقع المعيش، ومن هنا فإن "العنصر الدرامي في الشعر يكمن في قدرته على أن يبلغنا الإحساس بحياة واقعية، الإحساس بالراهن القائم، أي بالخصائص التامة للحظة من اللحظات حسبما يحس المرء بها إحساسا فعليا" (2).

ويتجلى البناء الدرامي في القصيدة الشعرية من خلال وجود عنصر الصراع، حيث يرى عز الدين إسماعيل أن "الدراما تعني في بساطة وإيجاز الصراع في أي شكل من أشكاله" (3)، وهذا يعني أن الصراع هو العمود الفقري للدراما الشعرية.

1- نعيم اليافي : أوهاج الحدائق، دراسة في القصيدة العربية الحديثة : منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق :س 1993، ص 25

2- مائيسن ،ف ، أ : إليوت الشاعر الناقد ، ت .إحسان عباس.ص 147

3- عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر ، ص 279

وخير مثال على ذلك قصيدة ساعدة بن جؤية : (1)

يَا لَيْتَ شِعْرِي أَلَا مَنْجَى مِنَ الْهَرَمِ      أَمْ هَلْ عَلَى الْعَيْشِ بَعْدَ الشَّيْبِ مِنْ نَدَمٍ  
وَالشَّيْبُ دَاءٌ نَجِيسٌ لَا دَوَاءَ لَهُ      لِلْمَرْءِ كَانَ صَاحِبًا صَائِبَ الْقَمِ  
وَسَنَانُ لَيْسَ بِقَاضٍ نَوْمَهُ أَبَدًا      لَوْلَا غَدَاةُ يَسِيرِ النَّاسِ لَمْ يَقُمْ  
فِي مَنْكِبَيْهِ وَفِي الْأَصْلَابِ وَاهِنَةٌ      وَفِي مَفَاصِلِهِ غَمَزٌ مِنَ الْعَسَمِ  
إِنْ تَأْتِيهِ فِي نَهَارِ الصَّيْفِ لَا تَرَهُ      إِلَّا يُجَمِّعُ مَا يَصَلِي مِنَ الْجَحَمِ  
حَتَّى يُقَالَ وَرَاءَ الْبَيْتِ مُنْتَبِذًا      قُمْ لَا أَبَالَكَ سَارَ النَّاسُ فَاحْتَزِمِ  
فَقَامَ تَرَعْدُ كَفَّاهُ بِمَحْجَبِهِ      قَدْ عَادَ رَهْبًا رَزِيًّا طَائِشَ الْقَدَمِ

وتركز هذه القصيدة عن مرحلة من أخطر مراحل عمر الإنسان، وهي مرحلة الشيب والهرم. هذا الصراع القائم بين متناقضات الحياة، بحيث تتم فيها المواجهة بين قوتين تمثلان القوي والضعيف، الخير والشر، المثال والواقع.

والشاعر هنا في هذه المقدمة، يتحدث عن فترة الضعف والوهن، ويصور ما يعانیه الإنسان من سقم وألم وضعف في الحركة ووهن في المناكب والمفاصل. وتشير القصيدة في دالاتها العامة إلى عجز الإنسان عن تحقيق المثل بعد أن وصل إلى مرحلة متقدمة من السأم والملل أمام الاجتياح الهائل للدهر والانهيارات الكيانية المتوالية ضمن هذا الدهر. ثم بدأ في سرد صورة درامية أخرى من صور الحياة. وهي حياة وعل من الوعول:

تَاللَّهِ يَبْقَى عَلَى الْأَيَّامِ ذُو حَيْدٍ      أَدْفَى صَلُودٌ مِنَ الْأَوْعَالِ ذُو خَدَمٍ  
يَأْوِي إِلَى مُشْمَخِرَاتٍ مُصَعَّدَةٍ      شُمَّ بِهِنَّ فُرُوعُ الْقَانَ وَالنَّشَمِ  
مِنْ فَوْقِهِ شَعْفٌ قَرٌّ وَأَسْفَلُهُ      جِيٌّ تَنْطِقُ بِالظِّيَّانِ وَالْعُتْمِ  
مُوكَلٌّ بِشُدُوفِ الصَّوْمِ يَنْظُرُهَا      مِنْ الْمَغَارِبِ مَخْطُوفُ الْحَشَا زَرْمِ  
حَتَّى أُتِيحَ لَهُ رَامٍ بِمُخْدَلَةٍ      جَشْءٍ وَبَيْضٍ نَوَاحِيهِنَّ كَالسَّحَمِ  
فَظَلَّ يَرْقُبُهُ حَتَّى إِذَا دَمَسَتْ      ذَاتُ الْعِشَاءِ بِأَسْدَافٍ مِنَ الْغَسَمِ  
ثُمَّ يَنْوِشُ إِذَا آدَ النَّهَارُ لَهُ      بَعْدَ التَّرْقُبِ مِنْ نَيْمٍ وَمِنْ كَتَمِ

دَلَى يَدَيْهِ لَهُ سَيْرًا فَأَلْزَمَهُ      نَفَاحَةً غَيْرَ إِنْبَاءٍ وَلَا شَرْمٍ  
فَرَاغَ مِنْهُ بِجَنْبِ الرَّيْدِ ثُمَّ كَبَا      عَلَى نَضِيٍّ خِلَالَ الصَّنْدَرِ مُنْحَطِّمٍ

ويلحظ المتلقي أن الشعراء الهذليين لم يقرروا بطريقة مباشرة هذه العلاقة المشوهة بين الواقع والمثال، وبين الصوت العظيم الذي يرمز للحق والخير، والصوت الواهن الذي يرمز للإنسان في عجزه عن النهوض بالمثال.

فلما نقف أمام لوحة من ثلاثة فصول كهذه التي بين أيدينا والتي يرسم في مطلعها ساعدة بن جؤية صورة الشيب والهزم.

وتبدأ الدراما بمطلعها المعهود عند الهذليين " تالله يبقى على الأيام " أي لا يبقى على الأيام، وبطل هذه القصة " ذو حيد" أدفى صلود من الأوعال ذو خدم. بطلها إذن وعل من الوعول، قرونه ملتوية، قد احدودبت ومالت على ظهره، يعيش وحيدا منفردا، في يديه بياض، يعيش في المرتفعات العالية، وسط تلك الأشجار التي يتخذ منها القسي.

وهو في هذه المرتفعات يحس بالبرد الشديد من فوقهن ومن أسفله منافع الماء، وأشجار الزيتون البري...

وهو فزع خائف يرقب فروع الأشجار يضمنها صائدا، وهو طائر القلب مشعوف الفؤاد.

وهكذا فإن النسيج الفكري للقصيدة الهذلية يبرز أمامنا الصراع القائم على أساس التقابل الدرامي بين الصوت العظيم والصوت الضعيف الواهن، فالشعر الهذلي يعرض لحقيقة ثابتة مثالية في الصوت العظيم، ويعرض في الوقت نفسه لحقيقة داخلية تعبر عن ذات الشاعر من خلال ما تثيره الصورة المطلقة في نفس الشاعر من أفكار ومشاعر، وهذا كله يشير إلى التفكير الدرامي لدى الشعراء الهذليين.

فموضوع القصيدة كما عرفنا من المقدمة، يرسم صورة للشيب والهزم وقد صاحبهما الوهن والضعف والهزال، وقد جاءت القصة لتؤكد ارتباطها بالموضوع. فالمقدمة هي عنوان القصة ، وكأن لسان حال الشاعر يقول: تعالوا أحكي لكم قصة عن هذا الشيب والهزم، وما صاحبهما من ضعف، ثم ينطلق في سرد فصته المؤلمة.

وكان بطل هذه القصة الدرامية وعلا من الوعول، تحنى قرناه على ظهره وقد احدوبت ومالت، كان يعيش وحيدا "صلودا" أوظفته بيضاء، ذو خدم هذه الصفات يجمعها خيط شعوري بين الشاعر وبين الوعل صاحب القرنين الطويلتين يعيش منفردا وحيدا في أعالي الجبال، وقد ابيضت أوظفته بما يرمز أو يشير إلى ذلك الشيب الذي غزا رأس الشاعر .

والشيب داء نجيس لا دواء له للمرء كان صحيحا صائب القم  
أعتقد أن هذه صورة الشيب والهرم في هذه القصة الدرامية. ومع انفراد الوعل ولجوئه إلى أماكن مرتفعة، موعلة في الارتفاع، فهي مشمخرات مصعدات شمّ فيها أشجار باسقات، ومن فوقه أعالي الجبال بما تحمله من برد قارس وزمهير مصفق، ومن أسفله جفار المياه وأشجار الأرتى والزيتون البري.

هو في هذا المكان حيث البرد الشديد، والأشجار العالية منفردا، وغير مطمئن.  
إنه يسيطر عليه الهلع والخوف، ينظر إلى أعلى منه فلا يرى سوى قمم الجبال، ويرقب أسفله فلا يجد إلا بقايا الماء في الأجفار وأين هو من هذا المكان في الأعلى أم في الأسفل؟ إنّ الشاعر في مثل هذا السؤال الكبير يبحث عن نفسه هو، بعد أن كان يزلزل بسيفه وصوته هذه الأماكن، ها هي صورته، إنه على هامش الحياة، إنه الشيخ الهرم الخائف المرتقب، مخطوف الحشا.

وظل كذلك حتى أتى له أقيدر، أتى له رام بمجدلة فأعطاه سهما أطبقت عليه الضلوع والأحشاء معا .

فالقصة كما نشاهد مرتبطة ارتباطا وثيقا بموضوع القصيدة وهو الشيب والهرم والضعف والوهن، الذي يؤدي مآله إلى النهاية المقدره له.

والشعراء الهذليون يستخدمون المونولوج الدرامي في بناء قصائدهم الشعرية، حيث يحمل المونولوج الدرامي صفات خاصة بهم، إذ أنه لا يوجد في كل بيت من ديار هذيل من لا يقول شعرا، وينبغي أن يوجد مستمع ومناسبة ونوع من التفاعل بين الشاعر والمتلقي، وهذا التفاعل يتجسد من خلال التعاطف الذي لا يعني المشاركة الوجدانية بقدر ما يعني المعرفة التي تحاول أن تتجاوز السلبية إن وجدت، أو تعمق

الإيجابية من خلال تكريسها والاستجابة المتفاعلة معها، وذلك إذا كان المونولوج يحمل في تضاعيفه مشاعر إيجابية .

وفي المونولوج " يكون الصوتان لشخص واحد أحدهما هو صوته الخارجي العام، أي صوته الذي يتوجه به نحو الآخرين، والآخر صوته الداخلي الخاص الذي لا يسمعه أحد غيره ولكنه يبرز على السطح من حين لآخر" (1). وتكمن أهمية المونولوج الدرامي في مقدرته على التواصل مع المتلقي عن طريق لفت الانتباه إلى صوت آخر، يقوم بتعميق الشعور بالفكرة الأساسية التي يطرحها النص وهذا بدلا من المقاييس الجاهزة التي تتمثل في عرض الأفكار بشكل مباشر.

ويوجه المونولوج الدرامي انتباهنا نحو الخارج، حيث نشهد نوعا من التفاعل بين الشاعر والمتلقي، وذلك لأن الحوار في المونولوج الدرامي لا يعتنى بإظهار الحقيقة، وإنما يقدم وجهات نظر تتجلى من خلال تسليط الضوء عليها، ويقوم الشاعر في المونولوج الدرامي بإشراك الإنسان الآخر في همومه ومشاعره، وذلك ضمن حوار أحادي قد تتعدد فيه الشخصيات، بيد أن هذه الشاعر هو الذي يعبر عن هذه الشخصيات جميعا، متجاوزا الخاص إلى العام، مما يشحن المسار الدرامي للنص الشعري.

ويكشف الشاعر الهذلي عن تموجاته النفسية وآلامه الداخلية مصطنعا حوارا يديره المتكلم /الشاعر، كما نلاحظ ذلك في هذا المقطع من القصيدة نفسها للشاعر ساعدة بن

جؤية: (2)

مِثْلَ الْفَرِيدِ الَّذِي يَجْرِي مِنَ النُّظْمِ	وَلَا صَوَارٍ مُدْرَأَةً مَنَاسِجُهَا
فِي مَاحِقٍ مِنْ نَهَارِ الصَّيْفِ مُحْتَدِمٍ	ظَلَّتْ صَوَافِنَ بِالْأَرْزَانِ صَاوِيَةً
مَهْمَا تُصِيبُ أَفُقًا مِنْ بَارِقِ تَشْمِ	قَدْ أُوبِيَّتْ كُلُّ مَاءٍ فَهِيَ طَاوِيَةٌ
بَاتَتْ طِرَابًا وَبَاتَ اللَّيْلُ لَمْ يَنَمْ	حَتَّى شَاهَا كَلِيلٌ مَوْهِنًا عَمَلٌ
بَعْدَ الْهُدُوءِ تَمَشَّى النَّارِ فِي الضَّرَمِ	كَأَنَّ مَا يَتَجَلَّى عَنْ غَوَارِيهِ

1- عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر : ص294

2- شرح أشعار الهذليين : ج3، ص 1128، 1129

حَيْرَانَ يَرْكَبُ أَعْلَاهُ أَسَافِلُهُ      يَخْفِي جَدِيدَ تُرَابِ الْأَرْضِ مِنْهُزِمِ  
فَأَسَادَتْ دَلَجًا تُحِي لِمَوْعِهِ      لَمْ تَنْتَشِبْ بِوُعُوثِ الْأَرْضِ وَالظُّلَمِ  
حَتَّى إِذَا مَا تَجَلَّى لَيْلُهَا فَزَعَتْ      مِنْ فَارِسٍ وَحَلِيفِ الْغَرْبِ مُنْتَمِ  
فَافْتَتَّهَا فِي فَضَاءِ الْأَرْضِ يَأْفِرُهَا      وَأَصْحَرَتْ عَنْ قِفَافِ ذَاتِ مُعْتَصِمِ  
أُنْحَى عَلَيْهَا شُرَاعِيًّا فَغَادَرَهَا      لَدَى الْمَرَاحِفِ تَلَّى فِي نُضُوحِ دَمِ  
فَكَانَ حَقًّا بِمِقْدَارٍ وَأَدْرَكَهَا      طُولُ النَّهَارِ وَلَيْلٌ غَيْرُ مُنْصَرَمِ

هذا المقطع الجديد، أو هذا النموذج الآخر لدراما الشيب والهزم، وهي تحكي عن قطع من البقر، قد حاصره الرماة في مكان مجهول ليس به ماء ولا طعام، لقد أشرف على الهلاك، وظلت تتطلع إلى البرق لعل من ورائه غيث، فينقذها من هذا الهلاك. ولما ابتعد عنها هذا البرق وابتعد معه الأمل في المطر، وضاع الأمل المنشود، تحرك القطيع بحثا عن الماء، وسار الليل كله حتى انبلج الصبح عن صوت سنابك الخيل بفوارسها، فكان القدر المحتوم والموت الزؤام.

إن الشاعر يعيش حالة حزن قصوى تهيب به في البحث عن أسبابها وعن طبيعتها، ومن هنا فقد قام بدمج إحساسه بالفكرة في محاولة للارتقاء بها إلى مستوى موضوعي، يتجلى من خلال إضفاء الطابع التأملي على الأبيات الأولى من القصيدة التي تؤكد على تغلغل الحزن في كل الأشياء، ويتجلى المونولوج الدرامي في القصيدة بشكل مفاجئ، لأنه ليس له بداية محتومة، فهو يمتلك حدودا مفروضة ضمن الحدث الذي يسبقه والذي سيليه؛ أي أنه لا يفصل الحدث الذي يصوره المونولوج عن الأحداث الأخرى في القصيدة، يقول الشاعر في مونولوجه.

حيران يركب أعلاه أسافله      يخفي جديد تراب الأرض منهزم

لقد عاش الشاعر في بداية القصيدة حالة الحزن التي عمّت كل شيء، وها هو ذا في المونولوج السابق يحاول أن يصور موقفه الحزين بشكل درامي بهدف اكتشاف ما فيه من احتمالات من خلال تجاوز الذات إلى الخارج وقد حاول المتكلم/ الشاعر أن يطرح من خلال المونولوج وجهات نظر مختلفة تهدف من خلال اشتقاق الفكرة من الحوار الأحادي .

وهكذا، فقد كشف الشاعر عن نفسه من خلال المناجاة الدرامية، وذلك عن طريق التعبير عن حالة التأزم التي تجذرت في أعماقه، ومن ثم امتدت لتتصل بأعماق المجتمع الهذلي كله، بكل ما فيه من تناقضات، ولا بد هنا - من الإشارة إلى أن الأزمة التي تعبر عنها المناجاة الدرامية تفتقر إلى وجود حل نهائي، لأنها تقتصر على طرح وجهات نظر... ويتبدى ذلك بوجه واضح في القصيدة السالفة التي تطرح اليأس والحزن إلى جانب الأمل والفرح، ولعل مرد ذلك الافتقار إلى وجود حل نهائي في المناجاة الدرامية التي تعود إلى أن الشاعر / المتكلم رغم تعدد وجهات النظر التي تطرحها شخصيات القصيدة، فإنه هو الذي يعبر عنها من منظوره الواحد الذي لا يتغير. ومن هنا فإن حركة القصيدة تبقى محصورة في ذات الشاعر ولا تؤدي بالضرورة إلى فعل معين، لأنها لا تهتم باكتشاف الحقيقة، وإنما تعتمد على استكشافها من خلال طرح وجهات نظره.

وهكذا، فإن قصيدة المناجاة الدرامية تمثل الواقع المعيش بحيث تبدو قطعة صادقة من الحياة، ومن هنا فإن المناجاة الدرامية تزودنا بالمدخل إلى الموقف الدرامي، ويتجلى صدق المناجاة الدرامية من خلال تقديم الحقائق من الداخل، مما يجعلنا نتعاطف بشدة مع المتكلم / الشاعر، نظرا لوحدة الروح البشرية، والعمق الإنساني حيث المناجاة الدرامية تبرز الوعي الفكري لدى الشاعر، هذا الوعي الذي يظهر من خلال إسقاط الشاعر نفسه داخل مناجاته، وبذلك فإن المناجاة تخرج إلى السطح ما كانت القصيدة تخفيه تحت هذا السطح، ولعل قصيدة الشاعر المفزع بالهجر دائما، مفزع بترك أحبائه له. أسامة بن الحارث في هذه القصيدة التي بين أيدينا ينصح الشاعر خالدا هذا المذكور في القصيدة بعدم الذهاب إلى الشام ولم يستمع له فراح ينشد القصيدة، أو يرى أن القصة التي قدم لها بمقدمة لا نقول عنها غزلية، وإنما هي حديث مع جارتته، وربما كانت جارتته هذه، هي نفسه التي بين جنبيه، يقول في المقدمة: (1)

أَجَارَتْنَا هَلْ لَيْلُ ذِي الْهَمِّ رَأْفِدُ      أَمْ النَّوْمُ عَنِّي مَانِعٌ مَا أُرَاوِدُ

أَجَارَتْنَا إِنَّ امْرَأًا لِيَعُودُهُ  
تَذَكَّرْتُ إِخْوَانِي فَبِتُّ مُسَهَّدًا  
لَعَمْرِي لَقَدْ أَمَهَلْتُ فِي نَهْيِ خَالِدٍ  
وَأَمَهَلْتُ فِي إِخْوَانِهِ فَكَأَنَّمَا  
فَقُلْتُ لَهُ: لَا الْمَرْءُ مَالِكٌ نَفْسِهِ  
أَسَيْتُ عَلَى جِذْمِ الْعَشِيرَةِ أَصْبَحَتْ  
مِنْ أَيْسَرَ مِمَّا بَتُّ أُخْفِي الْعَوَائِدُ  
كَمَا ذَكَرْتُ بَوًّا مِنَ اللَّيْلِ فَاقِدُ  
عَنِ الشَّامِ إِمَّا يَعْصِيَنَّكَ خَالِدُ  
يُسْمَعُ بِالنَّهْيِ النَّعَامُ الشَّوَارِدُ  
وَلَا هُوَ فِي جِذْمِ الْعَشِيرَةِ عَائِدُ  
تَقُورُ مِنْهَا حَافَةٌ وَطَرَائِدُ

نلمح من هذه المقدمة ألم الشاعر وحزنه على عشيرته التي يقطع منها قطعة تلو قطعة حتى تزول وتتدثر.

وقد بدأ أسامة بن الحارث بعد هذا المقطع في استرسال قصة الاغتراب، فيقول:

فَوَاللَّهِ لَا يَبْقَى عَلَى حَدَثَانِهِ  
مِنَ الصُّحْمِ مِيفَاءُ الْحُزُونِ كَأَنَّهُ  
يُصَيِّحُ فِي الْأَصْحَارِ فِي كُلِّ صَارَةٍ  
فَلَاهُ عَنِ الْأَلْفِ فِي كُلِّ مَسْكَنٍ  
أَرْتُهُ مِنَ الْجَرْبَاءِ فِي كُلِّ مَنْظَرٍ  
يَظَلُّ مُحَمَّ الْهَمِّ يَفْسِمُ أَمْرَهُ  
بِقَادِمِ عَصْرِ أَذْهَلَتْ عَنْ قِرَائِنِهَا  
إِذَا نَضَحَتْ بِالْمَاءِ وَازْدَادَ فَوْرُهَا  
يُعَالِجُ بِالْعِطْفَيْنِ شَأْوًا كَأَنَّهُ  
يُقَرِّنُهُ وَالنَّقْعُ فَوْقَ سِرَاتِهِ  
إِذَا لَجَّ فِي نَفْرِ يَشُقُّ طَرِيقَهُ  
كَأَنَّ سُرَافِيًّا عَلَيْهِ إِذَا جَرَى  
وَحَالَهُ عَنِ مَاءِ كُلِّ تَمِيلَةٍ  
وَشَقُّوا بِمَنْحُوضِ الْقُطَاعِ فُؤَادَهُ  
فَحَادَثَ أَنْحَاءَ لَهُ قَدْ تَقَطَّعَتْ  
لَهُ مَشْرَبٌ قَدْ حُلَّتْ عَنْ سِمَالِهِ  
كَأَنَّ سَبِيخَ الطَّيْرِ فَوْقَ جِمَامِهِ  
طَرِيدٌ بِأَوْطَانِ الْعَلَايَةِ فَارِدُ  
إِذَا اهْتَجَّ فِي وَجْهِهِ مِنَ الصُّبْحِ نَاشِدُ  
كَمَا نَاشَدَ الذَّمَّ الْكَفِيلَ الْمُعَاهِدُ  
إِلَى لِحْقِ الْأَوْزَارِ خَيْلُ قَوَائِدُ  
طَيَابًا فَمَثْوَاهُ النَّهَارَ الْمَرَكَدُ  
بِنَكْلَفَةٍ هَلْ آخِرُ الْيَوْمِ آئِدُ  
مَرَاضِعُهَا وَالْفَاصِلَاتُ الْجَدَائِدُ  
نَجَا وَهُوَ مَكْدُودٌ مِنَ الْغَمِّ نَاجِدُ  
حَرِيْقُ أَشَاعَتُهُ الْأَبَاءَةُ حَاصِدُ  
خِلَافَ الْمَسِيحِ الْغَيْثِ الْمُتْرَافِدُ  
إِرَاغَةَ شَدِّ وَقَعُهُ مُتَوَاطِدُ  
وَحَارِبُهُ بَعْدَ الْخَبَارِ الْفَدَافِدُ  
رُمَاةٌ بِأَيْدِيهِمْ قِرَانُ مَطَارِدُ  
لَهُمْ قُتْرَاتٌ قَدْ بُيِّنَ مَحَاتِدُ  
وَأَشْمَسَ لَمَّا أَخْفَتَهُ الْمُعَاهِدُ  
مِنَ الْقَيْظِ حَتَّى أَوْحَشَتَهُ الْأَوَابِدُ  
إِذَا ضَرَبَتْهُ الرِّيحُ صُوفٌ لِبَائِدُ



بِمَظْمَأَةٍ لَيْسَتْ إِلَيْهَا مَفَازَةٌ      عَلَيَّهَا رَمَاءُ الْوَحْشِ مَثْنَى وَوَاحِدُ  
فَمَاطَلُهُ طُولَ الْمَصِيفِ وَلَمْ يُصِيبْ      هَوَاهُ مِنَ النَّوْءِ السَّحَابُ الرَّوَّاعِدُ  
إِذَا شَدَّهُ الرَّبْعُ السَّوَاءُ فَإِنَّهُ      عَلَى تَمِّهِ مُسْتَأْنِسُ الْمَاءِ وَارِدُ  
أَنَابَ وَقَدْ أَمْسَى عَلَى الْمَاءِ قَبْلَهُ      أَقْيَدِرُ لَا يُنْمِي الرَّمِيَّةَ صَائِدُ

هذه هي القصة، قصة اجتماعية، تصور قدر الإنسان وغرخته في الحياة الدنيا وما يعانیه فيها خاصة لما يكون بعيدا عن الأهل والأقارب والأحباب. وقد بدأ قصته بالبداية المعهودة عند الهذليين " فوالله لا يبقى على حدثانه" وبطل القصة في هذه المرة لن يكون فارها ولا غنيا ولا ممنعا وإنما هو طريد و فارد ووحيد.

بل حتى لونه " من الصحم" أي بين السواد والصفرة، والمكان "ميفاء الحزون"؛ أي الأرض الغليظة الجرز، يصحبه ظلام الليل، ويظل ينشد الصباح، يا لها من صورة ناطقة للغريب البعيد عن الأهل والديار، يهيجه الظلام، ويروح يتطلع إلى بصيص من ضوء الصباح، يصرخ في الأسحار، فوق قمم الجبال، وفي الوهاد، فلا يجد إلا صوته يرتد إليه فيجيبه، لقد ألجأه إلى هذا الموضع خيل قوائد.

فلاه عن الألاف في كل مسكن إلى لحق الأوزار خيل قوائد

لقد عزلته هذه الخيول المطاردة عن غيره، وهو يقلب بصره بين أرض راكدة جرداء غامضة، وبين سماء "جدباء" يتسلى عن همومه الجاثمة فوق كلكله، يتأمل هذا النهار الطويل " هل آخر اليوم آئد" ؟ هل يذهب هذا اليوم ؟ فيستريح بمجيء الليل وليس هذا فحسب، ليست الوحدة والهمل، بل الرماة هم كذلك يتربصون به عند كل غفلة، أو شربة ماء، فهم بنبالهم له بالمرصاد.

تعد القصيدة مناجاة عميقة حيث يكشف الشاعر الكثير عن نفسه عبر صوته الخارجي، وذلك في مشاهد من القصيدة التي تعبر عن رغبة الشاعر بالخلود من خلال تجاوز حدود الزمان والمكان، والحلول في الطبيعة عبر تشابيه مختلفة تصور تجليات لعالم غير مرئي من خلال المرئي، حيث يعرض عاطفة خارقة للطبيعة الإنسانية، ومن هنا يبدأ الشاعر باليقظة التي تكشف له الواقع من خلال لفت الانتباه إلى صوته الداخلي، حيث يقول أمية بن أبي عائذ في الشوق والوجد لمحبوبته. وهي

سلسلة من تمنياته وتصوراته التي كان يتصورها عند لقاء حبيبته وقد قدم لقصيدته بمقدمة غزلية، فقال: (1)

أَلَا يَا قَوْمَ لَطِيفِ الْخِيَالِ      أَرَّقَ مِنْ نَازِحِ ذِي دَلَالِ  
 أَجَازَ إِلَيْنَا عَلَى بُعْدِهِ      مَهَاوِي خَرَقَ مَهَابِ مَهَالِ  
 صَحَارٍ تَغْوُلُ جِنَانُهَا      وَأَحْدَابَ طَوْدٍ رَفِيعِ الْجِبَالِ  
 وَدُّ هَاجَ لِي ذِكْرَ مَا قَدْ نَسِيتُ      مِنْ بَعْدِ أَحْقَابِ دَهْرِ طِوَالِ  
 خِيَالٌ لَزِيْنَبَ قَدْ هَاجَ لِي      نَكَاسًا مِنَ الْحُبِّ بَعْدَ انْدِمَالِ  
 تَسَدَّى مَعَ اللَّيْلِ تِمْتَالُهَا      دُنُوَّ الضَّبَابِ بَطَلٍ زُلَالِ  
 فَبَاتَ يُسَائِلُنَا فِي الْمَنَامِ      فَأَحْبَبُ إِلَيَّ بِذَلِكَ السُّؤَالِ  
 يُثْنِي التَّحِيَّةَ بَعْدَ السَّلَا      مَ ثُمَّ يُفَدِّي بِعَمٍّ وَخَلِ

لقد أبرز لنا الشاعر في هذا المقطع كل الهواجس التي انتابته بعد هذا المونولوج الأول وذلك من خلال المقابلة بين الحلم والواقع الفاسد، ويعرض الشاعر فكرته من خلال التفاعل الجدلي مع العالم الخارجي / المجتمع، حيث إن الشاعر قد استطاع أن يحركنا ذهنياً ونفسياً في الاتجاه المقابل، عالم الطبيعة الجميل الساحر، إلى عالم الواقع الذي يتموج بالصراعات والتوترات بين الإنسان ونفسه أو بين الإنسان وهذه الطبيعة. وعلى هذا الأساس يقوم الشاعر في رحلة للبحث عن البديل والبراءة التي فقدها الإنسان، وعلى الرغم من أن القصيدة تبتعد عن العادية / الحقيقية إلا أننا نشعر بالتعاطف معها، وهذا التعاطف لا يقتصر على التأثير الوجداني، وإنما يحاول له البحث عن طريق جديد فيه من النقاء والبراءة ما يحفظ للإنسانية ماء وجهها، يواصل أمية بن أبي عائذ رحلته في الحياة مع طيف حبيبته التي تركت في نفسه أثراً عميقاً، وجرحاً لا يندمل إلا بعد أمد طويل، وأيام ربما تسدل عليه ستر النسيان. فيقول:

فَسَلِّ الْهُمُومَ بَعِيرَانَةَ      مُوَأَشِكَةَ الرَّجْعِ بَعْدَ النَّقَالِ  
 ذَمُولٍ تَزِفُ زَفِيفَ الظَّلْمِ      شَمَّرَ بِالنَّعْفِ وَسَطَ الرُّئَالِ  
 وَتَرَمَدُ هَمَلَجَةٍ زَعَزَعَا      كَمَا انْخَرَطَ الْحَبْلُ فَوْقَ الْمَحَالِ

وَإِنْ غُضَّ مِنْ غَرَبِهَا رَفَدَتْ      وَسَيِّجًا وَأَلْوَتُ بِجَلْسِ طُورَالِ  
 وَمِنْ سَيْرِهَا الْعَنْقُ الْمُسْبِطُ      وَالْعَجْرَفِيَّةُ بَعْدَ الْكَلَالِ  
 كَأَنِّي وَرَحْلِي إِذَا رُعْتُهَا      عَلَى جَمَزَى جَازِيءٍ بِالرَّمَالِ  
 هِجَانِ السَّرَاةِ تَرَى لَوْنَهُ      كَقُطْبِيَّةِ الصَّوْنِ بَعْدَ الصَّقَالِ  
 حَدِيدِ الْقَنَاتَيْنِ عِبِلِ الشَّوَى      لُهَاقِ تَلَالُأُهُ كَالْهَلَالِ  
 أَحْمَ الْمَدَامِعِ بَيْنِي الْكِنَا      سَ فِي دَمِ التُّرْبِ يَنْثَالُ هَالِ  
 مِنَ الطَّوَايَاتِ خِلَالَ الْغُضَا      بِأَجْمَادِ حَوْمَلِ أَوْ بِالْمَطَالِي

ينتقل الشاعر إلى راحلته التي ترحل به في هذه الحياة القاسية، من تلك الديار التي كانت ذات يوم هادئة دافئة عامرة بالحياة والحب والحنان. ورغم هذه الفيافي والبحار الشاسعة من رمال الصحراء يعاوده طيف حبيبته في المنام " هاج له نكاسا من الحت بعد اندمال". تعوج به همومه إلى وصف ناقته التي يسلي بها همومه، تلك الناقة السريعة وما تطويه من ألوان الأرض، وما تمر به من مياه، وما صادفها من مشاق ومتاعب الرحلة، ومع هذا فهي كالثور الوحشي حيناً في صراعها مع هذه الطبيعة القاسية في رحلتها الطويلة. وكالحمار حيناً آخر. فقد شبهها بحمار يجمع في لونه بين السواد والصفرة، هذا الحمار يصوت على أنته، أتن قد حملن، وطال حملهن، ضخام البطون، شغلهن الحمل وأعياهن، فقلين هذا الحمار وانشغلن بما في بطونهن، ومع ذلك فهو ملازم لهن، وهن له حاذرات قوالي.

قد ألمه هذا الصد وهذا الإعراض منهن، فراح يتفنن في تعذيب أنته، لقد لواها عن الماء ومنعهن من الوصول إليه، فظلت واقفة وهو يشتم أبوالها مرة، أو يدفع بهن نحو قمم الجبال تارة أخرى، ويطوف على تلك الأتن ويعلو نهيقه عليها.

وتأتي ساعة الهلع والخوف من المجهول، فيتحرك نحو الرصافة التي كانت عينها تنز بقطرات من الماء، فيعاوده نشاطه وحيويته من جديد، ينطلق بأنته نحو الصحراء المترامية الأطراف، حتى يصيبه هو وقطيعه العياء من العدو، فيصنع الشيء نفسه، يشم أبوالها، ويعلو الهضاب، ويطوف عليهن، ويحلو له هو أن ينهق.

وهكذا الحال ما بين نشاط وفتور، وقوة وضعف وعدو وإقلال إلى أن وصل بأنته إلى ماء كثير قد علاه الطحلب، فألقت الأتن بنفسها فيه، وبعد أن ارتوت واستحمت

وملأت أجوافها بما فيه الكفاية. صدر الحمار بأنته، واتخذ طريقا، هذا الطريق لحظه العاثر لم يكن آمنا، صائدا يترصد، صياد ذو خبرة نافذة، وذو حاجة ملحة، ترك أطفاله ونساءه مرضيع قد أضناهن وأضناهم الجوع.

خفت يد الصياد لما حان الحين، وراحت نباله تتوالى عن هذا القطيع واحدا تلو الآخر، وهو يعد البحث في جرابه، حتى أصاب من الأتن حاجته، وسقاها السم الزعاف، والموت العاجل، إلا هذا الحمار، فقد أخطأه ولم يصبه، وفر الحمار مع قليل مما تبقى من أنته، وسرعان ما كبت الأتن في مطرحات الإلال في الحرب والسهم.

ولما وجد الحمار نفسه منفردا وحيدا، فر يلوذ بنفسه حيث يجد النجاة، أسرع في عدوه بسرعة البرق يرمي برجليه رميا بين المرتفعات، لا يترك مكانا مشرفا، ولا حرفا إلا وثبه طالبا للحياة هربا من الموت.

ولما أسدل الليل ستاره، سهر ليلته هذه في خوف وفزع، وباتت أنته تقلى بهن القدور، لقد قطف الفيافي والقفار، وخاض في ظلمات الليالي الحالكات، ولما أطلت عليه الشمس ليوم جديد، لفه الوجد، وغمره الحزن، وإن كان يغلف ذلك فرحته بالنجاة، وقد صار بعيد المنال من يد الصياد. فإن يلق خيلا بعد ذلك، يأنس بها

وتقوى شوكته: (1)

أَوْ أَصْحَمَ حَامٍ جَرَامِيْزُهُ	حَرَابِيَّةٍ حَيْدَى بِالدَّحَالِ
يُرِنُّ عَلَى مُغْزِيَّاتِ الْعِقَاقِ	وَيَقْرُو بِهَا قَفَرَاتِ الصَّلَالِ
مُرَبَّأً بِهِنَّ لَهُ أَمْرُهَآ	وَهُنَّ لَهُ حَازِرَاتٌ قَوَالِي
لَوَاهَا عَنِ الْمَاءِ حَتَّى أَبْتُ	لِحُبِّ الْوَرُودِ أُنَيْقَ الْأَكَالِ
فَأَوْرَدَهَا فَيَحُجُّ نَجْمَ الْفُرُو	غٍ مِنْ صَيِّهَدِ الْحَرِّ بَرْدَ السَّمَالِ
فَظَلَّتْ صَوَافِنَ خُوصِ الْعِيُونِ	كَبَتْ النَّوَى بِالرُّبَى وَالْهَجَالِ
وَوَظَلَّ يُسَوِّفُ أَبْوَالَهَا	وَيُوفِي زِيَاذِي حُدْبِ التَّلَالِ
مُشِيْفًا يُرَاقِبُ شَمْسَ النَّهَا	رٍ حَتَّى تَقْلَعَ فِيءُ الظَّلَالِ
فَصَاحَ بِتَعَشِيرِهِ وَأَنْتَحَى	جَوَائِلَهَا وَهُوَ كَالْمُسْتَجَالِ
وَهَيَّجَهَا لِأَحِقِّ وَقَعُهُ	لِأَدْبَارِ مُنْكَمِشَاتِ عِجَالِ
نَوَاجِي مُنْدَقَّاتِ الصَّدُو	رٍ بِالْمَرَطَى لِأَحْقَاتِ التَّوَالِي

يَوْمٌ بِهَا وَانْتَحَتْ لِلنَّجَا ۚ عَيْنَ الرُّصَافَةِ ذَاتَ النَّجَالِ  
تَهَادَى حَوَافِرُهَا جَنْدَلًا ۚ زَوَاهِقَ ضَرْبِ قَلَاةٍ بِقَالَ  
إِذَا غَرِبَتْ غَمَّهِنَّ ارْتَفَعْنَ ۚ أَرْضًا وَيَغْتَالُهَا بِاغْتِيَالِ  
يَجِيشُ عَلَيْهِنَّ جِيَّاشُهُ ۚ وَهِنَّ جَوَافِلُ مِنْهُ جَوَالِي  
يَغْضُ وَيَغْضُضْنَ مِنْ رِيْقٍ ۚ كَشُوبُوبِ ذِي بَرْدٍ وَأَنْسِحَالِ  
إِذَا مَا انْتَحَيْنَ ذُنُوبَ الْحِضَا ۚ رِ جَاشَ خَسِيفٌ فَرِيغُ السَّجَالِ  
بِحَامِي الْحَقِيقِ إِذَا مَا احْتَدَمْنَ ۚ حَمَمَ فِي كَوْتَرٍ كَالْجِلَالِ  
كَأَنَّ الطَّمِرَةَ ذَاتَ الطَّمَا ۚ ح مِنْهَا لَضَبْرَتِهِ بِالْعَقَالِ  
فَأَوْرَدَهَا مُسْتَحِيرَ الْجَمَا ۚ م ذَا طُحْلَبٍ طَافِيًّا فِي الضِّحَالِ  
فَلَمَّا وَرَدْنَ ابْتَدَرْنَ الشُّرُو ۚ ع بَسَطَ الْأَكْفَ لِقَبْضِ الْعَوَالِي  
فَأَلْقَتْ جَحَافِلَهَا فِي الْجِمَامِ ۚ كَمِيحَ الْقَمَاقِمِ مَا فِي الْقِلَالِ  
تُجِيلُ الْحَبَابَ بِأَنْفَاسِهَا ۚ وَتَجَلُّو سَبِيخَ جُفَالِ النَّسَالِ  
وَتَلْقِي الْبَلَاعِيمَ فِي بَرْدِهِ ۚ وَتُوفِي الدُّفُوفَ بِشَرْبِ دِخَالِ  
فَلَمَّا رَوَيْنَ صَدْرْنَ النَّقِيلَ ۚ كَأُوبِ مَرَامِي غَوِيٍّ مُغَالِي  
فَأَوْرَدَهَا مَرْصَدًا حَافِظًا ۚ بِهِ ابْنُ الدُّجَى لِأَطْنًا كَالطَّحَالِ  
مُفِيدًا مُعِيدًا لِأَكْلِ الْقَنِيصِ ۚ ذَا فَاقَةَ مُلْحَمًا لِلْعِيَالِ  
لَهُ نِسْوَةٌ عَاطِلَاتُ الصُّدُو ۚ رِ عُوْجُ مَرَاضِيْعُ مِثْلُ السَّعَالِي  
تَرَاحُ يَدَاهُ لِمَحْشُورَةٍ ۚ خَوَاطِي الْقِدَاحِ عِجَافِ النَّصَالِ  
كَخَشْرَمِ دَبْرٍ لَهُ أَرْمَلٌ ۚ أَوْ الْجَمْرِ حُشٍّ بِصُلْبِ جُزَالِ  
عَلَى عِجْسٍ هَتَافَةَ الْمَذْرُوبَيْنِ ۚ نِ زَوْرَاءَ مُضْجَعَةٍ فِي الشَّمَالِ  
بِهَا مَحْصٌ غَيْرُ جَافِي الْقُوَى ۚ إِذَا مُطِّي حَنَّ بِوَرَكِ حُدَالِ  
فَعِيَّتْ سَاعَةٌ أَفْقَرَنَهُ ۚ بِالإِيْفَاقِ وَالرَّمِي وَالِإِسْتِيَالِ  
يُصِيبُ الْفَرِيصَ وَصِدْقًا يَقُو ۚ ل: مَرْحَى وَيَحَى إِذَا مَا يُوَالِي  
فَعَمَّا قَلِيلٍ سَفَاهَا مَعَا ۚ بِمُزْعَفِ ذَيْفَانِ قِشْبِ ثَمَالِ (1)

سَوَى الْعِلْجِ أَخْطَأَهُ رَائِغًا بِشَجَرَاءَ ذَاتِ غِرَارٍ مُسَالٍ  
فَجَالَ عَلَيْهِنَّ فِي نَفْرِهِ لِيَفْتَتَّهِنَّ لِيَزُولَ الزَّوَالِ  
فَلَمَّا رَاهُنَّ بِالْجَهْتَيْنِ يَكْبُونُ فِي مَطْرَحَاتِ الْإِلَالِ  
رَمَى بِالْجَرَامِيزِ عُرْضَ الْوَجِينِ وَارْمَدَّ فِي الْجَرِيِّ بَعْدَ انْتِقَالِ  
بِشَاؤِ لَهُ كَضْرِيمِ الْحَرِيقِ أَوْ شِقَّةِ الْبَرْقِ فِي عُرْضِ خَالِ  
يَمْرُ كَجَبْدَلَةِ الْمَنْجَبِيقِ يُرْمَى بِهَا السُّورُ يَوْمَ الْقِتَالِ  
فَمَاذَا تَخْطَرُفَ مِنْ حَالِقِ وَمِنْ حَدَبٍ وَحَجَابٍ وَجَالِ  
فَأَحْيَا وَجِيْفًا وَأَلْفُهُ تَجِيْشُ بِهِنَّ الْقُدُورُ الْعَوَالِي  
وَقَطَّعَ الْأَوَادَ دَاوِيَّةَ صَحَارِي غُلَانٍ طَلْحٍ وَضَالِ  
وَلَيْلًا كَأَنَّ أَفَانِيْنَهُ صَرَاصِرُ جُلْلَنَ دُهِمَ الْمِظَالِي  
وَأَضْحَى شَفِيْفًا بِقَرْنِ الْفَلَا ةَ جَذْلَانَ يَأْمَنُ أَهْلَ النَّبَالِ  
فَإِنْ يَلْقُ خَيْرًا فَمُسْتَضْلِعٌ تَزْحَزْحُ عَنْ مُشْرَعَاتِ الْعَوَالِي

وتنتهي القصيدة التي تتضمن هذا المونولوج الدرامي بانتصار الشاعر / المتكلم على الظروف التي وجدت في القصيدة، يقول الشاعر:

وَأَضْحَى شَفِيْفًا بِقَرْنِ الْفَلَا ةَ جَذْلَانَ يَأْمَنُ أَهْلَ النَّبَالِ  
فَإِنْ يَلْقُ خَيْرًا فَمُسْتَضْلِعٌ تَزْحَزْحُ عَنْ مُشْرَعَاتِ الْعَوَالِي

على الرغم من أن النهاية قد أصدرت حكما عاطفيا خاصا بها، إلا أننا نشعر بأنها ليست متفائلة، لأنها ليست سوى مجرد أحلام يصعب تحقيقها في ظلمات الواقع بيد أن المونولوج الدرامي يحق لها أن تحكم على نفسها بما تريد، دون أن يجبرنا ذلك على تقبل الحكم، لأنه ليس مهماً ولا صحيحاً وهذا يعني أن المونولوج الدرامي يبدو في عدم التوازن مع ما يكشفه المتكلم / الشاعر في نصه الشعري .

وتتجلى النزعة الدرامية في بناء القصيدة من خلال تعدد الأصوات في النص الشعري، حيث يتوارى الشاعر خلف شخصياته، تاركا إياها تعبر لتتحدث عن نفسها، وتصريح الشاعر يكاد يكون مباشرا عن تعدد هذه الأصوات كما في الشخصية الأولى؛ أي شخصية الحمار الوحشي وقد جمع الشاعر في البيت الأول والثاني شخصية هذا الحمار وأبعادها:

أو أصحح حام جراميزه حزابية حيدى بالدحال

يرن على مغزيات العقاق ويقرو بها ققرات الصلال

فهو أصحح، أسود في صفرة، أغبر، مجتمع البدن يعيش في هوة ضيقة من الأرض، وهو يصوت على تلك الأتن التي تعيش تحت حمايته ورعايته، ولكن حالبها لا تسمح بالتجاوب معه فقد حان وقت هذا الحمل ولم يلدن وتضخمت بطونهن. والبعد الثاني لهذه الشخصية أنه الحاكم بأمره، يأمر فيطاع، وله شأنه ونزوته، والأتن لا تستجيب له، مع ملازمته لهن:

مربأً بهن له أمرها وهن له حاذرات قوالي

وترتب على حرمان الأتن له من نزواته، أن راح يشم أبوالهن من ناحية، ويصعد قلال الجبال المشرفة وما غلظ من الأرض من ناحية أخرى، كمن يخبط خبط عشواء ولا يضبط نفسه لشيء يريده.

وتلي شخصية الأتن شخصية الحمار، شخصية الإناث وقد شغلن بما في بطونهن، فالبطون كبيرة منتفخة (العقاق) وعملية الوضع تأخرت عن حالتها العادية، وهن بين أم الحمل، وبين هذا الحمار المشغول بنزواته، ولم يرحمهن فقد لواها عن الماء. ومع ذلك فهن حاذرات قوالي معرضات عنه. واستوهج حر الشمس مع العطش مع رفض الطعام، مع ثقل الحمل، هذه الأعباء كلها كان لها أثرها على صحة هذه الأتن فغارت عيونهن واقفات وقفة عياء وتعب وضعف وألم.

وتأتي مرحلة الحسم الأخيرة التي يحضر فيها الصياد لخلق المسرحية، فالصياد في هذه القصة وقد أراد الشاعر أن يعطي لها بعدا وصفيا في البداية ثم عمليا ثانيا، فوصف حالها فالصياد (مقبت) مقتدر على هذه المهنة، ومعتاد على أكل لحم طريدته، وليس له في حياته سوى سلاحه الذي يوظفه لهذه المهمة، ولا يملك زادا يعول به أبناءه ونساءه خلا هذه الفريسة التي يصطادها.

له نسوة عاطلات الصدو ر عوج مراضيع مثل السَّعالي

وتتضح القصيدة من خلال الأحداث التي تجسدها الأصوات المنبثقة من الشخصية الأولى وهي شخصية البطل، فهو ثائر وهائج، يرغب في تحقيق شهواته ونزواته، إلا أن الظروف غير مهيأة له. ولذلك فقد لواها عن الماء من جهة، وقصد بها عين ماء

من جهة أخرى، وأوردها مستحير الماء من جهة ثالثة، ثم وهذا هو الحدث الأهم في القصة (أسلكها) سلك بها سبيلا لسوء حظه، ترصد له فيها الصياد، فاصطاد الأتن جميعا:

فكما قليل سقاها معا بمزحف ذيفان قشب شمال  
سقاها جميعا السم الزعاف، ومرارة الموت العاجل سوى العلج أخطأه ونجا من  
الموت، وأطلق ساقيه للريح، ولاذ بالفرار، تاركا وراءه قطيع الأتن باركا يتجمع من  
ألم الموت.

ونلاحظ أن القصيدة تبدأ ببناء الشاعر: ( ألا يا قوم ) التي تحمل في طياتها صوتا محايدا، يشبه صوت الجوقة وهذا الصوت الذي يظهر في أربعة مقاطع، يؤكد أن الدهر ليس المسؤول عن هذا الألم، وإنما هناك أشياء أخرى تحمل عبء المسؤولية، وتجسد المقاطع الأربعة إرهاصات بالخيبة وفشل المسعى، حيث الرؤية الهيبولية لسقوط الحاضر في المستقبل.

إن صوت الإنسان المأزوم الذي يريد في المستقبل حياة مليئة بالخصب والنماء والذي يبدو من خلال ( وظل يسف أبوالهن ) الذي يدل على أن عملية الممانعة من قبل الأتن في تحقيق رغبته في مثل هذا الوقت هو أمر فطري، ولكن هذه الممانعة أدت إلى لعنة السماء على هذه الأتن فماتت كلها إلا هو، وهذا كله يوحي بمعاني الألم والانهيار الروحي والانكسارات المتتالية للشاعر، بل للإنسان كل يوم.

وفي الصوت الثاني الذي ينطلق من مجموعة إناث(الأتن الوحشية) التي تنضوي تحت لواء فكري واحد. إلا أن هذا الصوت المنفرد قد قرر حقائق عن الآلام التي تظهر عند كل فجر فإن الأتن – هنا – هي العنصر الفعال في العملية فقد فقدت المقدرة على حماية أنفسهن من الأخطار التي أحذقت بهن من كل مكان وبمختلف الأدوات، فالإنذار الأول يهدد بجفاف النبع من الماء، وتقل بطونهن من الحمل، والرياح التي أتت على ما تبقى من الكلاء، وظهور الصياد متلبيا، هذه العوامل مجتمعة أفقدت الأتن الحيوية والحياة والمرح والحركة، والتفتت حول أرواحهن الخيبة والآلام والانكسار والموت.



ويبدو المشهد الثالث ويتمثل في صوت الثور الوحشي الذي جاء لإظهار وجهة نظره الخاصة، فالثور يعد رمز القوة والنماء والحياة والحيوية، إلا أنه يبدو في حالة ألم متواصلة ضمن سيرورة منطقية، فالماضي الزاهي المشرق، تغيرت ملامحه وصار الحاضر أسود بائسا وانعكس على المستقبل، والثور الذي هو رمز الفتوة والقوة والحركة الفاعلة قد تهتكت أمامه سبل الفاعلية، وهذا كله انعكس على باقي عناصر الحياة الحية التي تحولت بذور الحياة عندهم إلى بذور الألم والحزن والمعاناة.

أما في المشهد الرابع الذي يمثله الشاعر في شخصية الصياد التي لها مواصفات واحدة، وأدوات الموت المختلفة، وفرس. نقف أمام مشهد أكثر حساسية من الأصوات السابقة، بل إن المتلقي يقف أمام هذا المشهد مطولا لأن فيه نهاية المطاف لكل شيء.

إن الشاعر كالوتر الحساس الذي يتمزق بمجرد اللمس وهنا يعيش الشاعر واقع الخيبة والألم والانكسار، وحين يهرب من تخييلاته يرى حلما عقيما يسد أمامه وجه الحياة الإيجابي، وينتهي صوت الشاعر من خلال استفهامه الذي يترك أبواب التلقي مفتوحة، بحيث يدلي كل قارئ برأيه حول حقيقة هذه الآلام التي يعيشها الإنسان في هذا الكون المشئوم، وهكذا تبقى الخاتمة مفتوحة، لأن الحياة حوار مفتوح .

وبعد، فإن أسلوب الحوار القائم على أساس تعدد الأصوات للأشخاص أو من يمثلهم يجعل من القصيدة الشعرية الهذلية وكأنها جزء من مشهد مسرحي، وهذا الأمر يوحي بالتفكير الدرامي لدى الشعراء الهذليين الذين ألموا بالدقائق النفسية العميقة لدى الأشخاص. ومن هنا تبدو مقدرتهم الفنية على تجسيم أفكارهم من خلال الأصوات التي توضح لنا تعبيرها الشخصي عن نفسها، وعن أبعاد الموقف بشكل أكثر تأثيرا في المتلقي، وهكذا فإن الشعراء الهذليين قد عرضوا تجربة كاملة تشترك فيها جميع النماذج البشرية، ولا بد أن أشير إلى أن شعراء هذيل قد جعلوا من القصيدة الشعرية حوارا مفتوحا بين الشاعر والآخر مما جعلها أكثر اقترابا من الفن الدرامي (1) .

## الفصل الثاني : التناص

1- الأسطورة

2- التاريخ

3- المثل

4- الدين

## الفصل الثاني التناص

يرتبط مفهوم "التناص" (1) بالمدارس النقدية الأجنبية الحديثة، وقد ورد تعريفه في معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة على لسان الناقدة (جوليا كريستيفا) على أنه: "أحد مميزات النص الأساسية والتي تحيل على نصوص أخرى سابقة عنها أو معاصرة لها" (2)، وهذا يعني أن التناص يقوم على إعادة الآخر من خلال الإشارة إليه، فكل نص شعري "هو عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، وكل نص هو تشرب أو تحويل لنصوص أخرى" (3)، ومن هنا فإن النص الشعري يتشكل من مجموع نصوص كثيرة، تتداخل في تركيب فني معقد.

وتحمل اللغة الأدبية معها تاريخها القديم والمكتسب فهي "ككل لغة تاريخية بالجناس وبالتصنيفات اللاعقلية والاعتباطية... كما تتخللها الأحداث التاريخية والذكريات والتداعيات. وبا لاختصار فهي شديدة التضمين" (4). وإذا كان التناص يحمل علامة من علامات الإبداع الشعري، فإن هذا يعني أن جمالية النص لا تتأتى في كونها تقوم على التضمين الذي يحيل القارئ إلى نص سابق فحسب، وإنما تقوم على الإيحاء بمعان جديدة للنص الآخر، وهذا لأن "الهدف الأول للشاعرية هو تحرير الكلمة من الأصوات الأخرى التي تحتلها" (5)، فالتناص لا يرادف الثقافة، وإنما يحمل علامة ثقافة المبدع، وهنا تظهر مقدرة الشاعر الفنية، وثقافته المتنوعة، حيث نقرأ وراء السطور انفتاحات دلالية واسعة ترفد عملية التلقي من جهة، وتسهم في توسيع فضاء القصيدة من جهة ثانية عبر التخيل الفني.

وبعد، لو تساءلنا عن أهمية التناص ودوره في البنية الفنية للقصيدة الشعرية عند الشعراء الهذليين - لوجدنا أن التناص عملية تقوم على سد الفراغات القائمة في

1- جوليا كريستيفا: علم النص: ت فريد الزاهي: دار توبقال المغرب: س 1991: ص 78، 79. محمد خطايي: لسانيات تناص: ط3:

دار توبقال، المغرب: س 1972، ص 315. عبد الله الغدامي: الخطيئة والتكفير، ص 13

2- علوش سعيد: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة: ص 215

3- الغدامي: الخطيئة والتكفير: ص 322

4- ويلك: نظرية الأدب: ص 22

5- الغدامي: الخطيئة والتكفير: ص 325

البنية، من خلال كشف العلاقة التي تربط النص الشعري الحاضر بالنصوص الغائبة، وهذا يعمل على تقريب العلاقات المتباعدة بين الظاهر والباطن، الحاضر والغائب، الواقع والمتخيل، كما يمد التناص النص الشعري المتحقق بالدلالات الإيحائية المنفتحة أمام كل قارئ، حيث " إن النص لعالم مهول من العلاقات المتشابكة، يلتقي فيها الزمن بكل أبعاده، حيث يتأسس في رحم الماضي وينبثق في الحاضر، ويؤهل نفسه كإمكانية مستقبلية للتداخل مع نصوص آتية" (1).

وعلى هذا الأساس سوف يتناول هذا الفصل ملامح التناص في شعر هذيل من خلال استخراج المعطيات الأساسية للظاهرة التناصية التي تعتمد على النظر إلى وظائف النص الغائب في إضاءة دلالات فنية واسعة.

### أولاً - الأسطورة:

تستدعي تجربة الشعراء الهذليين الشعرية الأسطورة بهدف إثراء دلالات النص الشعري، وتعميق مغزاه من خلال الربط بين الرؤية الذاتية لدى شعراء هذيل، والطابع الموضوعي للأسطورة، وعلى الرغم من أن المساحة التي تشغلها الأسطورة في شعر الهذليين كانت غير واسعة بالمقاييس مع غيرهم من الشعراء فإنهم قد استطاعوا استخدام أشكال متعددة للأسطورة مظهرين بذلك مقدرتهم الواسعة على تدوير الأسطورة في وعاء القصيدة الهذلية بما ينسجم مع رؤاهم الخاصة.

ويظهر التناص مع الأسطورة بشكل خفي في شعر هذيل كما هو في حديث أبي ذؤيب مع (أم عمرو) الذي فيه إحياء وإيماءة إلى إلهة الحب والجمال (عشتار) البابلية، فقد جاء في ملحمة جلجامش على لسانه يوم أن رأت جماله، فعرضت عليه الزواج: (2)

" أيا من عاشقك أحببت إلى الأبد؟  
وأَيُّ من رعيانك أرضاك كل حين؟  
فتعالى أعددْ لك عاشقك:  
تموز كان حبيب صباك،

1- الغدامي: الخطبة والتطهير: ص 14

2- وديع بشور: الميثولوجيا السورية، ص 165 وما بعدها

فأعلنت النّواحَ عليه سنة بعد سنة.

وأحببت البلبل الموشى.

فلطمته وحطمت جناحه.

فهو في الأيك يصيح: يا جناحي المهيب

وأحببت الأسد الهصور

فنصبت له سبعة أشراك وحفرت سبع زبي(1)

وأحببت جواد المعمة،

فكان مصيره السوط والمهماز والأنساع(2)

وأن يجول كرها سبعة فراسخ،

وأن يشرب الماء رنقا(3)

فأعولت أمه سليبي

وعشقت راعي القطيع،

وقدم إليك الفطائر الكثيرة،

وساق لك الحملان،

فلطمته وصيرته ذئبا،

يُطارده صبيانه،

وتتهش فخذه ك

أقول: يمكن أن تكون أسطورة أم عمر قد وشحت بوشاح من الواقع كوشاح

عشتار، وهذا مثال من أسطورة زواج الإلهة (إنانا) السومرية (عشتار البابلية) بدوموزي

الراعي (تموز الأكادي):

1- الزبي: جمع الزبية، وهي غفرة الأسد.

2- الأنساع: جمع النسع (بكسر السين)، وهو خيط من الجلد تشد به الرحال.

3- الرنق: الماء الكدر.

" أخوها البطل المحارب أوتو

يقول لإنانا الطاهرة:

يا أختاه دعي الراعي يتزوجك.

يا إنانا العذراء علامَ أنتِ راغبةً عنه؟

إن زبده طيب وحليبه لذيذ

وأى شيء مسّته يد الراعي يصبح زاهيا

يا إنانا، دعي الراعي دموزي يتزوجك،

أنت يا من تتحلّلين بالجواهر علامَ عزّوفك؟

سيشاركك أكل زبده الطيب.

فيا حامية الملك لماذا لا تقبلين؟

أجابت إنانا بالرفض وصممت أن تتزوج الفلاح أنكيديو:

أنا لن يتزوجني الراعي

وبحلّته الجديدة لن يكسوني

وصوفه الناعم لن يغطيني

أنا العذراء، الفلاح سيتزوجني

الفلاح الذي يجعل النباتات تنمو بوفرة

الفلاح الذي يجعل الحبوب تنمو بوفرة:

وأدلى دوموزي بدفاعه وقارن نفسه بالفلاح:

الفلاح أفضل مني؟ الفلاح أفضل مني؟ ما عند الفلاح أكثر مني؟

أنكيديو صاحب السدّ والسّاقية والمحراث،

أفضل مني؟ فما عند الفلاح أكثر مني؟

إذا ما أعطاني حلّته السوداء

أعطيته نعجتي السوداء بدلا منها .

إذا ما أعطاني حلّته البيضاء

أعطيته نعجتي البيضاء بدلا منها.

وتفتتخ إنانا بحجة الراعي دوموزي ، وتقبله زوجها لها، ويدعو الراعي الفلاح إلى حفل الزفاف ن وفي هذا المقام يقول الفلاح: (1)

" سأقدم لك قمحا ، سأحضر لك فولاً

سأحضر لك عدسا

وإليك أيتها العذراء إنانا ما أردت

أيتها العذراء سأقدم لك

أيتها العذراء إنانا إن حمدك واجبٌ

إن هذا الخيط الشعوري الواقعي الذي ترتديه الأسطورة، إذ يخيل للقارئ أنّ (إنانا) هي امرأة من لحم ودم، وأنها تفاضل بين الذين يتقدمون لطلب يدها كما يحدث في الحياة الواقعية.

وقد يبلغ الغموض الواقعي في الأسطورة مستوى يكاد يزول عنده الفصل بين الآلهة وبين البشر. فأسطورة (إنانا) عشتار والبستاني شوكاليتودة shukallituda مثل لزوال هذا الغموض. وملخص الأسطورة أن إنانا أرادت أن تريح جسدها المنهك من التجوال، فتقيأت تحت شجرة وارفة الظلال في بستان شوكاليتودة، فغلبها النعاس فراحت تغط في سباتها العميق، وقد أفاقت من نومها بعد شروق الشمس بعد أن واقعتها البستاني وقضى منها وطره. (2)

وأما عبادة عشتار فقد كانت تضم ثلاثاً من بنات المتعة (3)، " وأعطيت لها صفات سيدة المعارك والمومس وحامية المومسات" (4)، وعلى الرغم من ذلك فقد كان البابليون يرتلون:

" لقد ألبست السرور والحبّ

وحملت الحيوية والسحر والرغبة

عشتار ! لقد ألبست السرور والحب

1- الميثولوجيا السورية ص 167

2- قد ورد شوكاليتودة في ملحمة جلجامش باسم إشلانو وجعلته الملحمة بستانيا على أبي عشتار، وجعلت عشتار تراوده عن نفسه ، فأبى، فلطمته ومسخته خلداً أعمى في أعماق الأرض.

3- بلاد ما بين النهرين: ص 191

4- الميثولوجيا السورية، ص 61

وحمّلت الحيوية والسحر والرغبة  
حلوة الشفتين وفي فمها الحياة  
وعند ظهورها يكتمل السرور  
هي الجليلة وعلى رأسها وضعت الحجب  
قوامها جميل وعيناها مشرفتان.

\*\*\*

من ذا الذي يوازيها في العظمة؟  
عشتار ! من ذا الذي يوازيها في العظمة؟  
أحكامها قويمة ومعظمة وجليلة" (1)

وبين الخصب والنماء سبب، وعشتار مسؤولة عن ذلك. واختلاف الفصول آت من موت تموز زوج عشتار، وذهاب عشتار إلى عالم الموتى لإرجاعه إلى عالم الأحياء، وهو موت يحدث كل عام، يعقبه بعث وعودة إلى الحياة.\*

وكانت عشتار تمثل كوكب الزهرة، " وكانت عادة تظهر نفسها للإنسان كنجمة الصبح ونجمة المساء، أي كوكب الزهرة. وقد ارتبط مظهرها كإلهة الحب وإلهة الحرب بنجمة المساء ونجمة الصبح على التوالي." (2)

وقال موسكاتي: " هي نجمة الصباح تارة، ونجمة المساء تارة أخرى. ولهذا تتغنى الآلهة قائلة:

أنا عشتار إلهة الصباح

أنا عشتار إلهة المساء

وهي إلهة الحب واللذة حين تكون إلهة المساء، ترفع إلى سريرها من تهواه من البشر، ولكنها إلهة الحرب والقتل حين تكون إلهة الصباح" (3)

1- عادات وتقاليد الشعوب القديمة، ص 118

\* تبدو أسطورة موت الآلهة الوثني وعودتهم إلى الحياة من جديد بواسطة ربّة وثنية شائعة نجدها في موت (بعل) وعودته بواسطة (عناة) ، وموت (أنونيس) وعودته بواسطة (عشتاروت)، وموت (أوزوريس) وعودته بواسطة (إيزيس).

وكان "يرافق عودة الآلهة من عالم الأموات احتفالات عظيمة، حيث يأخذ الناس بالرقص ، والشراب ، بعد أن قضوا فترة غيابه في ندب وعويل، كما تتخلل هذه الاحتفالات الممارسات الجنسية التي من شأنها تقليد لقاء أدوني وعشتاروت، والإحياء للتربة والزرع بالخصب والنماء، بعد أن عاد إله الخصب من موته ليعيد للطبيعة التي غابت باحتجاجه .

2- هاري ساكر، عظمة بابل، ص 388

3- الحضارات السامية القديمة، ص 257



يتشكل التناص في المقاطع السابقة من خلال استحضار الشخصية الأسطورية (عشتار) وعقد علاقة التشبيه بينها وبين (أم عمرو) التي هي واحدة من الكنى اللواتي جنن في شعر أبي ذؤيب، والتناص قد شمل أم عمرو وغيرها من الكنى كأُم الرهين وأم الحويرث و غضوب عند الشاعر ساعدة بن جؤية، وجُمِّل عند الشاعر أبي الحنان وهي أسماء أخرى أنى لي أن أفترض أنهن جميعا كنى لاسم واحد مثل أم عمرو عند أبي ذؤيب، أو أثيلة عند أبي صخر...

ومما يرجح هذه الافتراضات، وتلك المزاعم عندي، هي أن أبا ذؤيب قد كنى أم عمرو بأُم الحويرث في قوله: (1)

ألا هل أتى أمَّ الحويرث مُرْسَلٌ نعم خالد إن لم تعقه العوائق

فخالد خصم أبي ذؤيب في أم عمرو، ولو لم تكن أم الحويرث هي أم عمرو لما حَلَّت محلَّها.

كما أن صفات تلك الكنى توافق صفات أم عمرو، فصفات أم الرهين مثلا أقامت بوادي عَشْرَ أربعة أشهر فاردة كما يقيم الحنيف، ويَحْجُّ إليها، ويتبرر أبوذؤيب إذ يَحْجُّ إليها. وهي صفات تبعتها أن تكون امرأة حقيقية، وتجعلها بالتالي موافقة لصفات أم عمرو التي يأتي البرق منها، والتي ابتهج أبو ذؤيب من مطرها الصيب.

وهناك مقاربات كبيرة في تشبيه أم عمرو بعشتار هو أن الشعراء الذين نظموا أسطورة عشتار وغيرها من الأساطير تخيلوا ما تفعله آلهتهم وفق تصوراتهم، فاختلقوا شخوصا لها، وأنطقوها نطقا مخصوصا كما يختلق الروائي شخوص روايته، وينطقهم ويحركهم ويزوجهم ويطعمهم ويسقيهم ويدخلهم في دوامة الحروب والقتال. أما أبو ذؤيب فشاعر حقيقي، وكذلك خالد بن زهير، وهما اللذان نسجا قصتهما مع أم عمرو.

فشاعر الأسطورة يتحدث عن غيره، ويستعمل الضمير (هو)، وشاعر هذيل يتحدث عن نفسه، ويستعمل ضمير (الأنا) وهناك فرق كبير بينهما.

وبالعودة إلى الرواية التي تقول: أبو ذؤيب شاعر زورا، والتي تعني شاعر الأصنام، فهل هذا يعني أن أم عمرو هي صنم كذلك؟

فالشك يوحى فيها بأن الثالوث الذي لا ينفصل في الديانة الوثنية: الربة والكاهنة والصنم، كاهنة تمثل الربة، وتتطق باسمها، وتملك ما تملك، ولها قدرتها، كما تملك كاهنة معبد عشتار ما تملك عشتار ذاتها، وتتصرف كما تتصرف، وصنم يجسد الربة أو يرمز إليها وله قدرتها.

وأبرز وجه من وجوه التناص بين أم عمرو وعشتار أنهما معا تمثلان الحب المتعلق بالإخصاب والنماء؛ فأم عمرو لها زوجها (وأخشى بعلمها) و(أم الصبيين)، وأم البنات (فمتلك أغنت طلبها عن بناتها)، وتواصل ابن عويمر حتى يكبر، فتتركه وتواصل خالد بن زهير، وعمرو بن وهب. يقول أبو ذؤيب في ذلك: (1)

فإن تصرمي حبلي وإن تتبدلي خليلا ومنهم صالح وسميحُ  
ويقول في موضع آخر: (2)

فإن تصرمي حبلي وإن تتبدلي خليلا، وإحداكن سوءً قُصارها  
كما أن أم عمرو وعشتار تمثلان الخصب الطبيعي، حيث نرى أن أم عمرو هي التي جلبت الأمطار الغزيرة على ديار هذيل: (3)

فذلك سقيا أم عمرو وإني لما بذلت من سيبها لبهيجُ

ومنها كذلك يأتي البرق (أمك برق أبيت الليل أرقبه) (4)

وعلى الرغم من هذا المقاربة بين عشتار وأم عمرو فإن ثمة اختلافا بينهما: فعشتار لا تمثل المطر وإنما تمثل خصب النبات والحيوان والإنسان، وأم عمرو تمثل المطر ولا يبدو من شعر أبي ذؤيب أنها تمثل خصب النبات والحيوان، والغالب في الديانات الوثنية أن يكون المطر والصواعق والبرق من اختصاص آلهة ذكور وليس من الآلهة الإناث.

وإذا عدنا إلى ما قبل هذا البيت (فذلك سقيا أم عمرو) ألفينا قول أبي ذؤيب:

سقى أم عمرو كل آخر ليلة حناتم سود مأوهن ثجيج

ونرجح معنى البيت في النص، أن الكلام يعود إلى الصنم ودّ، فهو الذي يسقي

1- شرح أشعار الهذليين الهذليين: ج1، ص60

2- المصدر نفسه: ج1، ص28

3- نفسه، ج1، ص56

4- نفسه، ج1، ص47، 164

أم عمرو .

ومن وجوه التناص بين أم عمرو وعشتار كذلك أنهما تمثلان الحرب وقد رأينا كيف ربط أبو ذؤيب بين أم عمرو ومقتل ابن عمه نشيية بن عنبس، فكأنها تتحمل وزر مصرعه .

ويحكي ساعدة بن جؤية قصة حبه في قصيدة تتحدث عن هجر تلك المحبوبة (غضوب) له، وحالت الحوائل دون الاقتراب منها، والتف حولها قوم حراص عليها، حراص على قتله، يكون له الحقد والضغينة، وهي تلج في الابتعاد .

ومع ذلك، ومع تطاول الأمد، ومع وقوع كثير من الآلام، فمزال القلب يهيم بها، وينبض بحبها، وينشغل بذكرها، ومع ذلك فهي لا تقبل العتاب، ولا ترجع عما هي

فيه من بعد وهجر، يقول ساعدة بن جؤية: (1)

هَجَرَتْ غَضُوبٌ وَحُبٌّ مَن يَتَجَنَّبُ      وَعَدَتْ عَوَادٍ دُونَ وَائِكَ تَشْعَبُ  
وَمِنَ الْعَوَادِي أَنْ تَقِيكَ بِيغْضَةِ      وَتَقَازِفٍ مِنْهَا وَأَنَّكَ تُرْقَبُ  
شَابَ الْغُرَابُ وَلَا فُؤَادُكَ تَارِكُ      ذَكَرَ الْغَضُوبِ وَلَا عِتَابُكَ يُعْتَبُ  
وَكَأَنَّ مَا وَفَاكَ يَوْمَ لَقِيَتْهَا      مِنْ وَحْشٍ وَجَرَّةٍ عَاقِدٌ مُتْرَبُّ  
خَرِقُ غَضِيضِ الطَّرْفِ أَحُورُ شَادِنُ      ذُو حُوَّةٍ أَنْفُ الْمَسَارِبِ أَخْطَبُ  
بِشَرِبَّةٍ دَمَثِ الْكَثِيبِ بِدُورِهِ      أَرْطَى يَعُودُ بِهِ إِذَا مَا يُرْطَبُ  
يَنْقِي بِهِ نَفْيَانَ كُلِّ عَشِيَّةٍ      فَالْمَاءِ فَوْقَ مُتُونِهِ يَنْصَبُّ  
يَقْرُو أَبَارِقُهُ وَيَذْنُو تَارَةً      لِمَدَافِيٍّ مِنْهَا بِهِنَّ الْحَلْبُ  
إِنِّي وَأَيْدِيهَا وَكُلِّ هَدِيَّةٍ      مِمَّا تَنْجُ لَهَا تَرَائِبُ تَنْعَبُ  
وَمَقَامِهِنَّ إِذَا حُسِنَ بِمَازِمِ      ضَيْقِ أَلْفٍ وَصَدَّهِنَّ الْأَخْشَبُ  
حَلَفَ امْرِيَّ بَرٌّ سَرَفَتْ يَمِينُهُ      وَلِكُلِّ مَا تُبْدِي النُّفُوسُ مُجْرَبُ  
إِنِّي لِأَهْوَاهَا وَفِيهَا لِامْرِيَّ      جَادَتْ بِنَائِلِهَا إِلَيْهِ مَرْغَبُ  
أَفْعَنُكَ لَا بَرَقُ كَانَ وَمِيضُهُ      غَابَ تَشِيْمُهُ ضِرَامٌ مُنْقَبُ  
سَادٍ تَجْرَمَ فِي الْبُضِيْعِ ثَمَانِيًّا      يُلُوي بِعَيْقَاتِ الْبِحَارِ وَيُجْنَبُ

لَمَّا رَأَى عَمَقًا وَرَجَّعَ عَرَضُهُ رَعْدًا كَمَا هَدَرَ الْفَيْقُ الْمُصْعَبُ  
لَمَّا رَأَى نَعْمَانَ حَلَّ بِكَرْفِيِّ عَكَرٍ كَمَا لَبَّجَ النَّزُولَ الْأَرْكُبُ

هذه مقدمة القصيدة، أو مقدمة القصة، وواضح أنه لا أمل عند الشاعر في عودة غضوب إليه، فهي تلج في البعد و توغل في الخصام والهجران. وقد ساق الشاعر قصته بعد هذه المقدمة الطويلة، والتي يقول فيها:

فَالْيَوْمَ إِمَّا تُمَسِّ فَاتَ مَزَارُهَا مِنَّا وَتُصْبِحُ لَيْسَ فِيهَا مَأْرَبُ

وإذن فقد وصل إلى حالة اليأس من مزارها، وأصبحت وليس فيها من مأرب. وفي حنايا هذه المقدمة، نجده يرتفع بألمه الذاتي إلى ألم كوني عام من خلال استخدامه للأسطورة. ويبدو من الواضح أن توظيف الشخصية الأسطورية كان متغلغلا في سياق القصيدة وليس مقحما عليها؛ وذلك لأن الشاعر يجسد صورة (غضوب) التي تتلاعب بعواطفه، وهذا الموقف لا يحتمل مثل هذا التناص، حيث أن الشخصية البطلة في الأسطورة القديمة تحمل إثم الإنسان الآخر في نوبة من نوباته الجنونية، وهذه الصورة الأسطورية للبطل لا تتسجم مع الصورة الشعرية السابقة التي توحى بعطف الإنسان وحنانه، وكذلك فإن الشاعر لم يتمكن من ربط الأسطورة بنصه الشعري والسياق الداخلي للقصيدة إذ يمكننا أن نضع مكان التشبيه اسم أي بطل أسطوري دون أن يخل بالسياق الدلالي للقصيدة، وهنا تتجلى سطحية هذا التناص المباشر وضعفه.

ويتطور استخدام ساعدة بن جؤية للأسطورة في تضاعيف قصيدته، وذلك من خلال الإيحاء بالأسطورة من داخل النص الشعري وليس من خارجه، وهنا تذوب الأسطورة في بوتقة التجربة الشعرية، يقول ساعدة بن جؤية: (1)

وَالدَّهْرُ لَا يَبْقَى عَلَى حَدَثَانِهِ      أَنَسُّ لَفِيفٌ ذُو طَوَائِفَ حَوْشَبُ  
فِي مَجْلِسِ بَيْضِ الْوَجُوهِ يَكْنُهُمْ      غَابَ كَأَشْطَانِ الْقَلْبِيبِ مُنْصَبُ  
مُنْقَابِ أَنْسَابُهُمْ وَأَعِزَّةٌ      يُؤْبَى بِمِثْلِهِمُ الظَّلَامُ وَيَرْهَبُ  
فَإِذَا تُحْمِي جَانِبَ يَرَعُونَهُ      وَإِذَا تَجِيءُ نَذِيرَةٌ لَمْ يَهْرَبُوا  
بُدْخَاءُ كُلِّهِمْ إِذَا مَا نُوكِرُوا      يُنْقَى كَمَا يُنْقَى الطَّلِيُّ الْأَجْرَبُ

نُورُ سَوْرَةٍ يَحْمِي الْمُضَافَ وَيَحْتَمِي  
 بَيْنَا هُمْ كَذَلِكَ رَاعَهُمْ  
 تَحْمِيهِمْ شَهْبَاءُ ذَاتُ قَوَائِسٍ  
 مِنْ كُلِّ فَجٍّ يَسْتَقِيمُ طِمْرَةٌ  
 خَاضِي الْبَضِيعِ لَهُ زَوَافِرُ عِبَلَةٌ  
 وَحَوَافِرُ تَقَعُ الْبَرَّاحَ كَأَنَّمَا  
 يَهْتَزُّ فِي طَرْفِ الْعِنَانِ كَأَنَّهُ  
 فَحَبَّتْ كَثِيبَتُهُمْ وَصَدَّقَ رَوْعَهُمْ  
 لَا يُكْتَبُونَ وَلَا يُكْتَعَدُهُمْ  
 وَإِذَا يَجِيءُ مُصَمَّتٌ مِنْ غَارَةٍ  
 طَارُوا بِكُلِّ طِمْرَةٍ مَلْبُونَةٍ  
 فَرَمُوا بِنَقَعٍ يَسْتَقِيلُ عَصَانِبًا  
 فَتَعَاوَرُوا ضَرْبًا وَأَشْرَعَ بَيْنَهُمْ  
 مِنْ كُلِّ أَظْمَى عَائِرٍ لَا شَانَهُ  
 خَرَقَ مِنَ الْخَطِيئِ أُغْمَضَ حَدَّهُ  
 مِمَّا يُتَرَّصُ فِي الثَّقَابِ يَزِينُهُ  
 لَذُّ بَهَزِّ الْكَفِّ يَعْسِلُ مَنَّتَهُ  
 فَأَبَارَ جَمْعَهُمُ السُّيُوفُ وَأَبْرَزُوا  
 وَاسْتَدْبَرُوا هُمْ يَكْفُؤُونَ عُرُوجَهُمْ  
 مَصِيعٌ يَكَادُ إِذَا يُسَاوِرُ يَكْلَبُ  
 ضَبْرٌ لِبَاسُهُمُ الْحَدِيدُ مُؤَلَّبُ  
 رَمَازَةٌ تَأْبَى لَهُمْ أَنْ يُحْرَبُوا  
 شَوْهَاءُ أَوْ عَبَلُ الْجُرَارَةِ مِنْهَبُ  
 عُوجٌ وَمَتْنٌ كَالْجَدِيلَةِ سَلْهَبُ  
 أَلْفَ الزَّمَاعِ بِهَا سِلَاحٌ صَلْبُ  
 جِدْعٌ إِذَا فَرَعَ النَّخِيلَ مُشَدَّبُ  
 مِنْ كُلِّ فَجٍّ غَارَةٌ لَا تَكْذِبُ  
 حَلَفَتْ بِجَيْشِهِمْ كَتَائِبُ أَوْعَبُوا  
 فَيَقُولُ: قَدْ أَنْسَتْ هَيْجًا فَارَكَبُوا  
 جَرْدَاءَ يَقْدُمُهَا كُمَيْتٌ شَرَجَبُ  
 فِي الْجَوِّ مِنْهُ سَاطِعٌ وَمُكْتَلَبُ  
 أَسَلَاتُ مَا صَاغَ الْقِيُونَ وَرَكَبُوا  
 قِصْرٌ وَلَا رَأْسُ الْكُعُوبِ مُعَلَّبُ  
 مِثْلَ الشَّهَابِ رَفَعَتْهُ يَنْتَلَهَبُ  
 أَخَذَى كَخَافِيَةِ الْعُقَابِ مُحَرَّبُ  
 فِيهِ كَمَا عَسَلَ الطَّرِيقَ الثَّلَبُ  
 عَنْ كُلِّ رَاقِنَةٍ تُجَرُّ وَتُسَلَّبُ  
 مَوْرَ الْجِهَامِ إِذَا زَفَّتَهُ الْأَرِيْبُ (1).

يقع التناص في هذا المقطع مع الأسطورة (أفروديت) من خلال ذكر الشاعر للجبل الذي يوحى بأسطورة (أفروديت)، ويشير مغزى الأسطورة/الأم إلى أمرين: أولهما الإحساس بالعمل المكرور الذي كتب على (أفروديت) القيام به في رحلة أبدية، وتظهر في الخوف من السقوط في اللحظة التي يصل بها إلى القمة. وثانيهما الإحساس بالعذاب المتواصل الذي فرض على (أفروديت)، ويلحظ المتلقي أن الشاعر قد امتاح من الأسطورة بما يتناسب مع تجربته الشعرية وسياقه النصي، حيث التقى

مع الأسطورة في الإحساس بالعذاب المشترك، غير أن البطل في القصيدة لم يكن تافها كعمل (أفروديت)، وإنما كان عظيما لأنه يصنع الحياة للآخرين، وعلى هذا الأساس أبقى الشاعر ساحة المعركة ثابتة كما كانت قلة الجبل ثابتة فوق ظهر الصياد لرسم مفارقة جزئية بين الأسطورة والصورة الشعرية المتحققة.

يستلهم ساعدة بن جوية من روح الأسطورة في قصيدته القوة والمنعة والعزة بالنفس لهذه الكوكبة من الفرسان المتماسكة المتعاضدة الملتفة حول بعضها (أنس لفيث ذو طوائف حوشب)، تحميهم وتحرسهم كتائب مدججة بالسلاح، كأنهم أجمة الغاب (يكنهم غاب كأشطان القلب من نصب)، أنسابهم متقاربة، وكلهم يضرب في شرف تليد وعز رفيع، يخاف ويتقى جانبهم فلا يظلمون ولا يستسلمون لأحد.

إذا تحاشى الناس جانبا وخافوه لخطورته، رعوه وأقاموا فيه لا يخافون إنذارا ولا تهديدا، (فإذا تحومي جانب يرعونه، وإذا يجيء نذيره لم يهربوا) يرهب جانبهم، فهم ذو سورة وحدة ونظر سديد. وهو وسطهم يحمي من لجأ إليه، شديد المماشقة بالسيف إذا احتدم عليه أحد استأسد واستكلب، (ذو سورة يحمي المضاف ويحتمي، مصع يكاد إذا يساور يكلب) تلك هي صورة قوم الشاعر، فهل يتركهم الدهر هكذا في عزة ومنعة؟ أم تقلب الأيام وتبدل الأحوال أمر حتمي وسنة لا مفر منها.

لقد صبحهم عدو لا يقل عنهم شأنا ولا قوة وعزة ومنعة، فعدوهم أيضا جماعة، يد واحدة، يلبسون الدروع، تحميهم كتيبة مدججة بالسلاح، شهباء من كثرة لمعان الأسلحة في هذه الكتيبة، لها فروع تموج من كثرتها، قائمة على حراستهم، تأبى لهم أن يسلبوا.

ترى الطرق وقد طلعت منها كل دابة مشرفة غليظة القوائم تنهب الأرض بأقدامها، وأفراس ممثلة لحما، طويلة المتون، تفرع حوافرها الأرض، وقد اعتادت سنايك الخيل تلك الحجارة الشديدة، يهتز من حدته في لجامه، كما يهتز جذع النخلة إذا اعتلاها المشذب.

من كل فجّ تستقيم طمرّة	شوهاء أو عبل الجزارة منهب
خاظمي البضيع له زوافر عبلة	عوج ومتن كالجديلة سلهب
وحوافر تقع البراح كأنما	ألف الزماع بها سلام صلب

يهتتر في طرف العنان كأنه جذع إذا فرع النخيل مشدّب  
نعلم أن الشاعر ساعدة بن جؤية ساق هذه القصيدة في محبوبته غضوب التي  
أحبها وتعلق بها، لم يلق منها سوى الصد والممانعة، الهجران والبغضاء، والرصد  
والحراس، والنأي والرحيل. ومع تعلق قلبه بها فقد وصل إلى طريق مسدود:

هجرت غضوب وحب من يتحبب وعدت عواد دون وليك تشعب  
ومن العوادي أن تقتك ببغضة وتقاذف منها وأنك ترقب  
شاب الغراب ولا فؤادك تارك ذكر الغضوب ولا عتابك يعتب

ويذهب إلى الكشف عن تلك الأيام الجميلة التي كانت له معها، فيصورها غزالة  
صغيرة، غضيض الطرف، ويفيض به ما يعانيه من وجد بعد وصفها، وتذكر أيامها،  
فيحلف بالأيمان العديدة أنه يهواها، ويزجر قلبه عن التعلق بها لبعده منالها.

وهنا يظهر التناص في هذا الخضم وفي شكل معطيات دلالية وإيحائية لا تعنى بنقل  
معنى الأسطورة نقلا مباشرا، وإنما في تصوير رغبته الدفينة بالخلود والبقاء، وذلك  
حين تمنى الشاعر أن يضم الجبل الذي يشتري منه العسل عظامه كما ضم نهر النيل  
جسد (أزوريس) قديما، ومن هنا تتساقط الأسطورة مع التجربة الشعرية الخاصة  
بالشاعر، وهذا عن طريق رفع إحساسه فوق مستوى الشيء العادي العابر ووضع  
في مستوى الأبدية التي لا يدركها الفناء.

وتظهر نماذج التناص مع معطيات الأسطورة متساوقة مع إحساس الشاعر الهذلي  
الخاص بها، حيث تتعدد دلالات الأسطورة الواحدة وفقا للمشاعر المصاحبة للموقف  
الذي يصوره الشاعر، وبذلك يحقق الشاعر أسطوره الخاصة به من خلال الإمتياح  
من روح الأسطورة وليس من الأسطورة فحسب، ومن هنا تتجدد طاقات الأسطورة  
على يد الشاعر الهذلي الذي يقوم بتفتيق دلالاتها، وكشف ما خفي منها. ولعل القراءة  
التحليلية لقصيدة الداخل بن حرام، واسمه زهير بن حرام، أحد بني سهم بن معاوية.

التي يبدأها بمقدمة يقول فيها: (1)

تَذَكَّرَ أُمَّ عَبْدِ اللَّهِ لَمَّا نَأَتْهُ وَالنَّوَى مِنْهَا لَجُوجُ  
وَمَا إِنَّ أَحْوَرَ الْعَيْنَيْنِ رَخْصُ الْعِظَامِ تَرُدُّهُ أُمَّ هَدُوجُ

بأحسن مَضْحَكًا مِنْهَا وَجِيدًا غَدَاةَ الْحَجْرِ مَضْحَكُهَا بَلِيحٌ (1)

ثم بدأ في سرد قصته، بعد الحديث عن هذا الفراق الصعب الذي لا رجعة بعده،  
والحديث كذلك عن جمال ثغر حبيبته ومبسمها وجيدها، فقال باديا بما كان يبدأ به

الهلاليون قصصهم: (2)

وَهَادِيَّةٍ تَوَجَّسُ كُلَّ غَيْبٍ إِذَا سَامَتْ لَهَا نَفْسٌ نَشِيحٌ  
تُصِيحُ إِلَى دَوِيِّ الْأَرْضِ تَهْوِي بِمِسْمَعِهَا كَمَا أَصْحَى الشَّجِيحُ  
عَزَزْنَاهَا وَكَانَتْ فِي مَصَامٍ كَأَنَّ سَرَاتَهَا سَحْلٌ نَسِيحٌ  
أُنْيِحَ لَهَا أُغْيِيرُ ذُو حَشِيْفٍ غَبِيٌّ فِي نِشَاجَتِهِ زُلُوجٌ  
أَحَاطَ النَّاجِشَانِ بِهَا فَجَاءَتْ مَكَانًا لَا تَرُوعُ وَلَا تَعُوجُ  
وَيُهْلِكُ نَفْسَهُ إِنْ لَمْ يَنْلَهَا فَحَقَّ لَهُ سَحِيرٌ أَوْ بَعِيحٌ  
وَيَمَّمَهَا فَلَمَّا وَرَكَتَهُ شِمَالًا وَهِيَ مُعْرِضَةٌ تَهِيحُ  
دَلَّتْ لَهَا أَوْانِيذٌ بِسَهْمٍ حَلِيْفٍ لَمْ تَخَوْتَهُ الشُّرُوجُ  
شَدِيدِ الْعَيْرِ لَمْ يَدْحَضْ عَلَيْهِ الْغِرَارُ فَقَدَحُهُ زَعْلٌ دَرُوجُ  
عَلَيْهِ مِنْ أَبَاهِرٍ لِيْنَاتٍ يَزِنُ الْقَدْحَ ظَهْرَانُ دُمُوجُ  
كَمَتْنِ الذَّنْبِ لَا نِكْسٌ قَصِيرٌ فَأَغْرَقَهُ وَلَا جِلْسٌ عَمُوجُ  
يُقَرِّبُهَا لِمَطْعَمِهَا هَتُوفٌ طِلَاعُ الْكَفِّ مَعْقَلُهَا وَنِيحُ  
كَأَنَّ عِدَادَهَا إِرْنَانٌ تَكْلَى خِلَالَ ضُلُوعِهَا وَجَدٌ وَهِيحُ  
وَبِيضٌ كَالسَّلَاجِمِ مُرْهَفَاتٌ كَأَنَّ ظُبَاتِهَا عُقْرٌ بَعِيحُ  
وَصَفْرَاءُ الْبُرَايَةِ فَرَعٌ نَبْعٌ تَضَمَّنَهَا الشَّرَائِعُ وَالنُّهُوجُ  
فَرَاغَتْ فَالْتَمَسَتْ بِهِ حَشَاهَا فَخَرَّ كَأَنَّهُ خُوطٌ مَرِيحُ  
كَأَنَّ الرِّيشَ وَالْفُوقَيْنِ مِنْهُ خِلَافَ النَّصْلِ سَيْطَ بِهِ مَشِيحُ  
فَطَلَّتْ وَظَلَّ أَصْحَابِي لَدِيهِمْ غَرِيضُ اللَّحْمِ نِيءٌ أَوْ نَضِيحُ

قصة توضح مقدرة الشعراء الهلاليين على تضمين الأسطورة الواحدة لقصائد مختلفة  
الدلالات.

1- المصدر السابق: ج2، ص 611

2- نفسه: ص 614



حيث نجد في هذه القصة ترابطاً بين مقدمة القصيدة وبين القصة، فالمقدمة تتحدث بصراحة ووضوح، عن ألم وحزن، عن الفراق وما يحدثه بالإنسان، ثم يبدأ في سرد قصته عن حمر وحشية خماص البطون، وردن أرضاً بها شجر الأرتى، تقودهن بقرة هادية تتقدم كل القطيع وهي تتوجس خيفة من كل مكان يوارىها عن الأعين، تحسب أن فيه صيادا، وكأنما تقلع النفس قلعا من جوفها، كما ينشج الصبي إذا بكى.

قد يظن للوهلة الأولى أن الشاعر يحكي قصة لهذه البقرة الوحشية، وأن هذه القصة ما هي إلا تكرار لوصف ذلك الحيوان، وقد يختلف الحيوان في القصة من حمار إلى ثور إلى بقر وما شابه ذلك، ولكن النتيجة واحدة وهي موت هذا الحيوان أو ذاك.

إن الباحث المدقق يجد عالما من المتغيرات في كل قصة عن غيرها من القصص، وأن القصة مرتبطة تماما بموضوعها، ومختلفة تماما عن غيرها من القصص، اختلاف الموضوع عن غيره من الموضوعات. والقصة التي معنا تحكي موضوع القصيدة، فالشاعر يسرد أحداث القصة التي تبدأ بهذا الحصار لهذا القطيع من البقر في مكان يصعب فيه الفرار من حتمية الموت، ومقومات الحياة صارت ضئيلة، مما يوحي بأن الحصار ربما قد سبقته مطاردة من قبل الصيادين لهذا القطيع حتى ألجأه إلى هذا المكان الخالي من الحياة، إلا أن قطيع البقر لم يرضخ لهذا الحصار، وإنما هو يتطلع إلى السماء آملا أن يجد حلا، لكننا نرى الأحداث تجري في شكل سريع متنام ومحركة للأحداث نحو النهاية، فيحاصرها الرماة بعد أن وقعت بين جبلين ولم يزل يحوشها حتى ألجأها إلى هذا المكان الذي لا تستطيع أن تروغ منه.

فدلف إليها لما أحس أنه لا يأتيه الخون من قدامه، فرمى وغيث في الكنانة يخرج سهامه ليزيد في اصطياد باقي القطيع.

وبعد فقد تمكن الشعراء الهذليون إلى حد بعيد إخضاع الأسطورة إلى حاجاتهم الشعورية المرتبطة بالواقع، فبدت فاعلية التناص متجاوبة مع هذه القصائد وغيرها حيث كانت تضميناتهم للأسطورة منسجمة مع عالمهم الشعري لا كما هي، بل كما كانوا يرغبون أن تكون، وهذا وفقا للسياق الشعري العام للقصيدة، كما استطاعوا حماية نصوصهم من التداخلات السلبية للأسطورة، والتي تتمثل في أمرين، أولهما: الغموض الذي تنتخاه القصيدة الهذلية وذلك من خلال محاولة خلق السياق الشعري

المناسب الذي نتدبر معنى الأسطورة من خلاله. وثانيهما: التراكم الذي يفقد البنية الشعرية وحدتها، وقد انتفى ذلك في القصيدة الهذلية؛ نظرا لاعتماد الشعراء على الثقافة الأسطورية، وبذلك تمكن شعراء هذيل تجاوز الأسطورة / الأم من حيث حقائق تفسير الكون إلى استنباط مواقف منها، تتسجم مع متطلبات واقع القبيلة الهذلية في العصرين الجاهلي والإسلامي. فالعودة إلى الأسطورة ما هي في الحقيقة " إلا محاولة للخلاص من التوتر والصراع والقلق، والتميز والتفكك والتشوه، وتحقيق الوحدة الكلية للوجود بما فيه الإنسان، لينفي عن نفسه الغربة والوحدة، ويعيد تواصله بالكون " (1)

### ثانيا - التراث:

يعد التداخل بين التجربة الشعرية لدى الشعراء الهذليين والنص التاريخي من أكثر أنواع التناص وضوحا؛ نظرا لدخوله في إطار العرف العام، وهذا يسهل على المتلقي كشف آليات التناص، ومعرفة أبعاده .

وتبين القراءة التحليلية لشعر الهذليين استحضار الشخصيات التاريخية التي توحى بالأحداث التي تركت بصمات واضحة في ذاكرة الإنسان الهذلي، وهنا يرسم التحوار بين الماضي والحاضر امتدادا واسعا بينهما ينتهي بإثراء دلالات النص عن طريق التأثير والإيحاء معا.

ويستخدم الشاعر الهذلي أسماء الشخصيات التاريخية في تضاعيف قصيدته الشعرية التي تحمل في داخلها تداعيات تربطها بأحداث تاريخية مهمة، ولذلك يجب أن ننظر إلى المعطيات الإيحائية لأسماء الشخصيات التي هي مزيج من الذاتية والموضوعية؛ الذاتية من خلال رؤيا الشاعر لها، وتوظيفها في خدمة النص، والموضوعية من خلال العرف التاريخي العام. وهذا يعني أن الشخصية يمكن أن تؤدي " في السياق الشعري ملامح الشخصي والعام، أو - بعبارة أدق - الفردي والجمعي" (2)

ومن هنا تبرز قوة تأثيرها حين يتفاعل المعطى التاريخي مع التجربة الشعرية ليقع

1- محبك أحمد زياد : الأسطورة ، مجلة الموقف الأدبي ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق، العدد 172 سنة 1985 ص46

2- عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر: ص 204

على كاهل المتلقي دور الكشف عن دلالات المعطى التاريخي ضمن السياق العام للقصيدة.

وتتباين الطرق التي يستخدمها الشعراء الهذليون في إدخال أسماء الشخصيات التاريخية إلى نصوصهم الشعرية، وذلك وفقا للمعطيات الدلالية التي توحى بها الشخصية التاريخية ضمن السياق النصي ، يقول الشاعر مليح بن الحكم الهذلي في قصيدة طويلة منها: (1)

وقائد بهزٍ قد قتلنا وربما  
قتلنا الكميَّ حاذرا غير مطرق  
منعنا من الأعداء كلَّ وليجة  
وجارٍ وحزناهم إلى غير ملصق  
بنعمانٍ أسيافٍ أقمن عليهم  
نوائح شؤبوبٍ من الموت مُصعق  
ونحن بطحنا يوم أنفٍ فلم تعد  
سليم بن منصورٍ بجأواءٍ فيلق  
غداة بني الصبَّاح وابن الملق  
عناةً زدنا عليه خالدا وابن مُعتيق  
غداة أسرنا في الحبال ملوككم  
قتلنا ابن حبواء الذي كان خيرهم  
وعمرنا نجنا حلقةً بمرشّة  
ونحن صبحنا جمع كعبٍ ولفهم  
غدونا إليهم نحمل الموت نحوهم  
فهم شجعان، لا يعرفون الموادة، ويحمون الجار، ويأسرون رؤوس الأعداء،  
ويحملون الموت في مكان ينزلونه. وما فعلوه بفائد بهز وابن حبواء وغيرهما لخير  
شاهد على ما يدعيه الشاعر في الأبيات السالفة.

يمنح مليح بن الحكم استخدام الشخصية التاريخية (قائد بهز) إحساسا غير باهت لدى المتلقي بفاعلية هذا الإدخال، حيث لا يمكن وضع اسم أي بطل في أي عنصر دون أن يؤثر ذلك في القصيدة، مما يوحي بأنه شيء داخل في بناء القصيدة، فهو يتغلغل إلى السياق النصي، وعلى هذا الأساس يصبح لإدخال الشخصية التاريخية دور قوي يميل به إلى عمق التأويل بحيث يرتقي إلى فاعلية التناص .

وقد يعمد الشاعر الهذلي إلى استحضار الحدث التاريخي الذي يحمل أبعادا إنسانية

عميقة ليرسم مفارقة بين الماضي الإيجابي والحاضر السلبي، وهنا يختبئ الشاعر وراء الموقف التاريخي ليعبر عن موقف معاصر له في زمانه، فيحاكم من خلال ذلك نقائص عصره ومفاسده، تقول عمرة بنت العجلان، أخت عمرو ذي الكلب، ترثي أخاها عمرا : (1)

سألت بعمر وأخي صحبه فأفظعني حين ردّوا السؤال  
فقالوا أتيح له نائمًا أعزُّ السباع عليه أحوالا  
أتيح له نمرا أجبل فنالا لعمرك منه منالا  
فأقسمت يا عمرو لو نبّهاك إذا نبها منك أمرا عضالا  
إذا نبّها ليث عرّيسة مفيدا مفيتا نفوسا ومالا  
هزبرا فروسا لأعدائه هصورا إذا لقي القرن صالا  
هما مع تصرف ريب المنون من الأرض ركنا ثبيتا أمالا  
هما يوم حُمّ له يومه وقال أخو فهم بطلاً وقالاً  
وقالوا قتلناه في غارة بآية ما أن ورثنا النبّالاً  
فهلاً إذا قل ريب المنون فقد كان رجلاً وكنتم رجلاً  
وقد علمت فهم عند اللقاء بأنهم لك كانوا نفالاً  
كأنهم لم يحسوا به فخلّوا النساء له والحجالا  
ولم ينزلوا بمحول السنين به فيكونوا عليه عيالا  
وقد علم الضيف والمجدون إذا اغبر أفق وهبت شمّالاً  
وخلّت عن أولادها المرضعات ولم تر عين لمزن بلالا  
بأنك كنت الربيع المغيث لمن يعتريك وكنت الثمّالاً  
وخرق تجاوزت مجهولة بوجناء حرف تشكى الكلالاً  
فكنت النهار به شمسه وكنت دجى الليل فيه هلالاً  
وخيل سمّت لك فرسانها فولوا ولم يستقلوا قبالاً  
فحيّاً أبحت وحيّاً منعت غداة اللقاء منايا عجّالاً  
وكل قبيل وإن لم تكن أردتهم منك باتوا وجّالاً

يتجلى التناص من خلال امتياح الصورة الشعرية المتحققة من الماضي العربي الذي نقرأ وراءه واقع المرأة العربية التي ما إن شعرت بالظلم وهو يقتحم شرفها إلا و صاحت تسأل أباها عمرا، هذه السؤال الذي كان يصل إلى أسماع الفارس الهذلي، فيصيح بدوره، النفير.. النفير، وبذلك يصير عمرو رمز الشهامة والبطولة والنخوة، وهذا يعني أن توليد الشخصية للدلالات الإنسانية والتي تحرك وجدان المتلقي، وتهز مشاعره بفاعلية نحو الإيجاب، فالمنادى في قبيلة هذيل هو الشاعر، والمجيب هو الشاعر نفسه، وبذلك يكون الشاعر الهذلي قد تمكن من خلال التناص من تحريك مشاعر المتلقي وانفعالاته عن طريق عقد مقارنة بين الماضي والحاضر، يقول أبو جندب حين قتل أخوه الأسود: (1)

فمن كان يرجو الصلح فيه فإنه كأحمر عادٍ أو كليبٍ لوائلٍ  
 أتيت بما تُرجي البسوس لأهلها بألفي لجامٍ قبل ألفي مقاتلٍ  
 فلهفي على عمرو بن مرة لهفةً ولهفي على ميتٍ بقوسى المعاقلٍ

وثمة تركيب آخر يقوم الشاعر من خلاله بالإشارة إلى النص التاريخي الغائب عبر مطلع النص الشعري، وهذا يرد القارئ بقوة إلى التاريخ، يقول معقل بن خويلد: (2)

تقول سُلَيْمٌ سالمونا وحاربوا هذيلاً ولم تطمع بذلك مطمعا  
 فأما بنوا لحيان فاعلم بأنهم بنو عمنا من يرمهم يرمنا معا  
 بنو عمنا جاؤوا فحلوا جنابنا فمن ساءه فسيء أن نتجمعا

يستحضر المتلقي في المقطع السابق الحدث التاريخي القديم الذي زلزل بقوة أركان القبيلة الهذلية، وقد عبر الشاعر في هذه الصورة الشعرية عن الماضي الذي يتعانق مع الحاضر من خلال تقمص الشاعر لروح العصر، حيث لم تعد النخوة والإباء مجرد صورة تاريخية من الماضي، وإنما صارت هذه الصورة وليدة الحاضر، فهي تتجاوز ما كان إلى ما هو كائن، ولعل الإيقاع الصوتي القائم على المد والوقف في قول الشاعر: "تقول، سالمونا، حاربوا، مطمعا، أمّا، بنو، لحيان.."، يعبر عن عمق المعاناة النفسية التي يعيشها الإنسان الهذلي .

1- شرح أشعار الهذليين: ج1، ص346

2- المصدر نفسه ج1، ص373، 375.

وهكذا تمكن الشعراء الهذليون من المزج بين الحقيقة التاريخية والتجربة الشعرية، فتم بذلك الانتقال من العام الخاص، مما منح الصورة الشعرية المتحققة أبعاداً إيحائية واسعة.

### ثالثاً: الحكمة وضرب المثل:

إن تضمين التجارب والخبرات في القصيدة الشعرية يعد من أكثر أنواع التناص انسجاماً مع المتلقي؛ نظراً لاستقراره في الضمير الجمعي في قبيلة الهذليين، بيد أن هذا لا يعني أن الشاعر الهذلي يكتفي باستقاء التراث وتجارب الماضي وصيهما في قوالب جاهزة؛ لأن فاعلية التناص لا تتحقق إلا حين يتخذ الشاعر من الموروث القديم معادلاً لتجربته الشعورية الخاصة، فيضيف إليه أبعاداً جديدة يستقيها من الواقع المعيش، وعلى هذا الأساس يكون المأثور الشعبي بشخصه ووقائعه الخاصة، مادة حية في ضمير الشعراء الهذليين، يتمثلونها أبعاداً روحية وفكرية تعكس لنا الوجود بأزماته وتطلعاته. (1)

ويظهر التناص في القصيدة الشعرية الهذلية مع التراث العربي القديم من خلال اعتماد الشعراء على الحكم والأمثال العربية التي كانت تتردد على ألسنة الأفراد والجماعات وعلى السير العربية التي يوظفها الشعراء في خدمة الدلالة الشعرية والتجارب القائمة عندهم في زمانهم، ويظهر لنا استخدام الحكم والأمثال العربية اعتمادهم على البيت الشعري المحبوك بشكل لا يمكن فيه الفصل بين الكلام المأثور وكلام الشاعر، ففي قول الشاعر مثلاً نجده يروي حكاية انطفاء حياة رجل مكافح منح الحياة لأفراد قبيلته ثم يرحل رحلته الأبدية، إنه نشيية ابن عم الشاعر، يقول أبو ذؤيب، مصوراً ذلك الرحيل الأبدى. (2)

يقولون لي لو كان بالرّمْل لم يمت      نشيية والطراق يكذب قيلها  
ولو أنّي استودعته الشمس لارتقت      إليه المنايا عينها ورسولها  
وكنت كعظم العاجمات اكتتفنه      بأطرافها حتى استدقّ نحوّلها

1- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر: ص36

2- ديوان أبي ذؤيب: ت سوهام المصري: ص 182، 181

على حين ساواه الشباب وقاربت خطاي وختل الأرض وعثا سهولها  
حدرناه بالأثواب في قعر هُوَّةٍ شديدٍ على ما ضُمَّ في اللِّحْدِ جُولُها  
إنه اليوم الذي لا ينفع فيه الصديق، ولا الأبناء، ولا الكهنة... فالجواد عينه فراره،  
وفرار نشيبة هذه المرة نحو الموت.

أم أبو ذؤيب فقد كان للدواهي اللائي طفن من حوله كعظم العاجمات ترتمه الإبل  
التي أسنت وولعت بالعظام البالية تمضغها، وتتملح بها.

#### رابعا - الدين والتأمل الصوفي:

أولا: يحتل الموروث الديني في العصرين الجاهلي والإسلامي مرتبة متميزة في  
الشعر الهذلي، فقد نهل من الطقوس الدينية القديمة، كما غرف من الديانات السماوية  
وبخاصة القرآن الكريم والسنة النبوية الشريفة. مما أسهم في تحويل النص الشعري  
إلى كتلة من الدلالات الفاعلة، وتوسعت بذلك آفاق رؤية الشعراء الهذليين الشعرية.

\* الديانات القديمة: اشتهرت هذيل بصنمها سواع(1) وكان واحدا من الأصنام التي  
عبدت في قوم نوح، وقيل إنه كان هو ويغوث ونسرا من نفر الصالحين هلكوا،  
أقيمت لهم أنصاب يذكرهم بها الناس، فلم يزالوا هكذا حتى خلقت الخلوف؟ فعبدوا(2).  
وذكر ابن الكلبي أن أول من اتخذ تلك الأصنام من ولد إسماعيل وسموها بأسمائها  
حين فارقوا دين إسماعيل هذيل، اتخذت سواعا فكان لها برهاط من أرض ينيع(3).  
أما ذلك الذي دعاها إليه فهو الحارث بن تميم بن سعد بن هذيل ابن مدركة بن إلياس  
بن مضر، ثم آلت السدانة إلى بني لحيان(4)، وفي هذا يتفق  
القدماء ماخلا ابن حبيب فيزعم أن هذه السدانة كانت في بني صاهلة(5)، وهم رهط

1- الألو سي : بلوغ الأرب ج2 ص 201

2- السهيلي : الروض الأنف : ج1، ص62

3- ابن الكلبي : كتاب الأصنام : ص9

4- المصدر نفسه ص57

5- ابن حبيب: المحبر، ص 315

من بني سعد بن هذيل، ومهما يكن من أمر فإن سواعا لم تخرج من هذيل، بل ظل قائماً تعكف عليه هذه القبيلة وكان يحج إليه بطون من القبائل العربية المجاورة له. ويروى أن سواعا هو في الأصل ابن شيث أحد أبناء آدم، وأن يغوث ويعوق ونسرا من أبنائه (1)، ومما يذكر كذلك أن سواعا كان على هيئة امرأة. ويروى ابن الكلبي عن أبي صالح، عن ابن عباس: "ولم أسمع لهذيل في أشعارها له — أي لسواع — ذكراً، إلا شعر رجل من اليمن" (2) وقد عرض له في قوله: (3)

تراهم حول قَيْلِهِمْ عكوفاً      كما عكفت هذيل على سواع

تظل جنابه صرعى لديه      عتائر من نخائر كل راع

\* أما العصر الإسلامي: فيحتل في شعر هذيل النص القرآني والأحاديث النبوية الشريفة مساحة واسعة، ولعل القراءة التحليلية لبعض النماذج الشعرية المنتقاة من ديوان هذيل تسهم في كشف مواطن الجمال من خلال معرفة الطرق التي استخدمها هؤلاء الشعراء في إدخال النص القرآني وكذلك الأحاديث النبوية إلى نصوصهم الشعرية، حيث نجد مثلاً صخر الغي في حديثه عن أخيه الذي نهشته الحية فمات، حيث يقول: (4)

ولله فتحاء الجناحين لِقْوَةً      توسد فرخيها لحوم الأرناب

فالعقاب هذه توسد لحم الأرناب في وكرها لتطعم فراخها، فالشاعر يضمن بيته الشعري بمعاني منتقاة من قول الله سبحانه وتعالى: {حَمُولَةٌ وَفَرَشًا}. أي ما يذبح ويؤكل، والفرش صغار الإبل.

وقال حصيب الضمري يذكر فرته: (5)

يا لهف نفسي ولهف غير مجدية      شيئاً وما عن قضاء الله ملتحد

1 - السهيلي: الروض الأنف: ج1، ص62، وكتاب الأصنام ص51

2- ابن الكلبي: الأصنام، ص 10

3- المصدر نفسه: ص 57

4- ديوان الهذليين: ج

5- سورة الأنعام: الآية 124



فلا منجى من الموت هذا اليوم، وفي ذلك قوله تعالى في سورة الكهف: "ولن تجد من  
دونه ملتحدا". (1)

وفي عينية أبي ذؤيب التي يبكي فيها أبناءه يبدأ في مطلعها بسؤال نفسه، هذا  
السؤال الذي لم يجد له شفاء، لأن سر الموت لا يدرك كنهه أحد من البشر، إلا أن  
الهذليين يعززون فكرة الموت إلى الدهر لذلك يقول أبو ذؤيب: (2)

أمن المنون ورببها تتوجع      والدهر ليس بمعجز من يجزع

وجاء في القرآن الكريم: " وما يهلكنا إلا الدهر. " (3)

وقال صخر الغي في وصف سحابة فيشبهها بالإنسان المقيد مستقبلاً جهة الديار،  
ومحاذياً لها، أو مقابلاً لها، متناقلاً في خطوه، مستقبلاً أودية الديار، ومن قوله عز  
وجل " فلماً رأوه مستقبلاً أوديتهم" (4) وما هذا إلا غيظ من فيضمن الشواهد المستوحاة  
من أي الذكر الحكيم في شعر الشعراء الهذليين.

\* السيرة النبوية: يتمثل شعر هذيل السيرة النبوية في رقد نصوصهم الشعرية  
بالمعاني الإنسانية الكبيرة، ويتجلى إدخال المواقف النبوية إلى النصوص الشعرية من  
خلال إحساس الشعراء بذلك التشابه بين الأنبياء والشعراء في حمل راية الإصلاح  
والدفاع عن القيم السامية عند المجتمعات الإنسانية، ومن ذلك قول صخر الغي يرثي  
ابنه تليدا وهو في صورته نبات أبيض يشبه الشيب: (5)

كلا العلجين أصعر صيعريّ      تخال نسيلَ منتيه النَّغَامَا

وفي الحديث: أن أبا قحافة جيء به وكان رأسه ولحيته ثغامة. والثغام شجر أغبر إلى  
البياض مثل حطام القصب.

تشير القراءة التحليلية للأبيات الشعرية السابقة إلى حضور بعض العناصر الدينية  
المستوحاة من القرآن الكريم والسنة النبوية الشريفة؛ نظراً للتشابه الحاصل بين  
الشعراء الهذليين في أثناء الإلهام الشعري والرسول الكريم صلى الله عليه وسلم

1- سورة الكهف: الآية 27

2- شرح أشعار الهذليين: ج1، ص 4

3- سورة الجاثية: الآية 24

4- سورة الأحقاف: الآية 24

5- شرح أشعار الهذليين: ج1، ص 289

في أثناء نزول الوحي عليه في غار حراء، وقد وضع الشاعر الصورة الشعرية المستوحاة من السيرة النبوية الشريفة ضمن دائرة التنصيص، حيث تشير النصوص الشعرية إلى الواقع المعيش، وليس امتياحها من السيرة النبوية الشريفة سوى رغبة الشعراء الدفينة في تعميق الإحساس بالصورة الشعرية عن طريق ملامسة ذاكرة المتلقي والجانب الديني، وكذلك ربط الماضي بالحاضر من خلال استخدام المواقف الدينية التي تتسجم مع تجربة الشعراء الشعورية، وهذا يعني أن تقمص الشعراء لروح السيرة النبوية الشريفة تتبع من إيمانهم الشديد بالدور الرئيسي الذي يلعبه الشاعر في سبيل تحقيق رسالته الإنسانية المتمثلة في كلمته الشاعرة بكل الأشياء من حوله.

وثمة نصوص أخرى يظهر فيها التناص دون نقل أي مبنى من النص الغائب، وذلك من خلال المعطيات الدلالية التي يفعم بها النص الشعري، والتي يستوحيا شعراء هذيل من الحياة الإسلامية، من ذلك قول الشاعر أبي صخر الهذلي في قصيدة يقال كان لأبي صخر ابن يقال له داود، ثم لم يكن له ولد غيره، فمات فجزع عليه جزعا شديدا حتى خولط فقال يرثيه منها: (1)

فيغدو الفتى والموت تحت رداءه      ولا بد من قدر من الله واجب  
يقول غدا ألقى الذي اليوم فاتتي      ويأمل أن يلقى سرور العجائب  
وينسى الذي يمضي وفي كل مرة      يُسدَى له نسج المنايا الطوالب  
فلا تغتبط يوما بدنيا وإن صفت      ولا تأمننَّ الدهرَ صرفَ العواقب

أوليس هذا من قوله سبحانه وتعالى في سورة الحديد حين قال: "لِكَيْلَا تَأْسَوْا عَلَىٰ مَا فَاتَكُمْ وَلَا تَفْرَحُوا بِمَا آتَاكُمْ وَاللَّهُ لَا يُحِبُّ كُلَّ مُخْتَالٍ فَخُورٍ" (2)

وهكذا أثرت المعطيات الدينية دلالات النص الشعري لدى الشعراء الهذليين، حيث تشي نماذج التناص السابقة بقرب الصورة المتحققة إلى ذهن المتلقي؛ نظرا لأن كيفية تناول النصوص الدينية كانت سهلة، تتم على إichاءات قريبة .

وقد تمكن الشعراء الهذليون من خلال التناص إدخال النص الديني، وصهره داخل السياق الشعري بعد تحميله دلالات جديدة.

1- شرح أشعار الهذليين: ج2، ص 918

2- سورة الحديد: الآية 23

## ثانياً: - التأمل الصوفي:

يتجلى أثر التناص مع الفكر الصوفي من خلال تمثّل المواقف الصوفية المعروفة، ولعلّ الوقفة على المثال التالي توضح ذلك، يقول عياض بن خويلد: (1)

يا ربّ كلّ آمن وخائف      وسامعا تهتاف كلّ هاتف  
إن الخناعي أبا تُقاصف      لم يعطني الحق ولم يناصف

إن الليل والوحدة صنوان لا يفارقان حياة الصوفي، حيث ترى الصوفية أن " العارف لا يقع على عين الواحدية إلا بأن يكون واحداً لتحصل المناسبة وتتم المشاكلة فيكون الواحد مع الواحد " (2) .

وهنا تتشابه رغبة الشاعر بالتوحد مع الذات مع رغبة الصوفي ، يقول الشاعر

الصوفي ابن الفارض: (3)

ولو واحداً أمسيت أصبحت واجداً      منازل ما قلته عن حقيقة

يتجلى في البيت السابق هدف الصوفي الأسمى في التوحد مع الذات للتواصل مع المطلق، في حين أن الشاعر يتجاوز رغبة الصوفي ولا يقف عندها، بل يستثمر هذا التجاوز لصالح المجتمع، فهو لا يتوحد مع ذاته بهدف الارتقاء فحسب، وإنما يتوحد مع ذاته بهدف الوصول إلى حالة من الامتلاء الروحي التي تكشف له الحقائق فيحاول طرحها من خلال الكلمة الشاعرة لتعميق حس المجتمع بها.

ويصوغ الشاعر أبو ذرة الهذلي نصه صياغة صوفية من خلال توظيف المفردات التي تحمل طابعا صوفيا في النص الشعري المتحقق، يقول أبو ذرة في قصيدة يقدم اعتذاراته للرسول الكريم صلى الله عليه وسلم: (4)

تعلّم رسول الله أنك قادر      على كل حيّ مُتْهِمِينَ وَمُنْجِدِ  
وأنت كالليل الذي هو مدركي      وأنّ وعيدا منك كالأخذ باليد

1- شرح أشعار الهذليين: ج2، ص 905

2- نصرت عاطف جودة: الرمز الشعري عند الصوفية: ص 183

3- المرجع نفسه: ص 184

4- شرح أشعار الهذليين: ج2، ص 627

فإني لا عرضاً خرقتُ ولا دما      أرقْتُ فبلَّغَ عالمِ الغيبِ فاقصد  
وما حملت من ناقة فوق ظهرها      أبرَّ وأوفى ذمّة من محمد  
وأكسى لثوب الخال قبل اعتراكه      وأعطى لرأس المنهَبِ المتجرّدِ

وهكذا، فإن التناص مع المعطيات الصوفية يبدو عزوفا عما كان يعيشه الشاعر في الواقع، ويتجلى الإحساس الحاد بالحزن واليأس معاً، بسبب فقدان الحل، وعلى الرغم من استحضار الشاعر للمواقف الصوفية التي تتسجم مع مواقفه الشعورية إلا أنه بقي يحمل موقفه الخاص الذي ينم على شخصيته المتميزة التي لا تقتصر على النقل. وإذا كان الصوفي يهرب من تشوهات الواقع، ويرغب في التطلع إلى المطلق من خلال تجاوز الواقع إلى ما وراء الواقع، فإن الشاعر الهذلي يهدف إلى الهروب من نقائص المجتمع بهدف إثارة المشاعر الإنسانية وهزها من خلال رؤية الواقع وليس من أجل تشوف المطلق، وبذلك تصير تجربة الشاعر الهذلي رمزا للجماعة لا للفرد، ومن هنا يفتح النص الشعري على دلالات وإيحاءات واسعة تغني شعرية البنية في النص الشعري المتحقق.

وتبين القراءة النقدية لتجليات التناص في شعر هذيل المحاور الأساسية التالية :

1- يظهر التناص بشكل جلي وواضح حين يتحرك الشاعر الهذلي وقد احتله سلطان نص آخر، هنا يقوم الشاعر الهذلي بصياغة قصيدته من خلال العزف على مكونات النص الشعري السابق، وهذا يوجه المتلقي نحو ظنونه وتوقعاته.

2- يظهر التناص من خلال إعادة تقييم الأشعار المروية السابقة، وذلك في حالات التفسير والمقارنة بين الماضي والحاضر، وهذا يحيلنا إلى معرفة رأي الشاعر في نصوص الآخرين.

3- يبدو التناص في قيام الشاعر بإبداع النص السابق من جديد عبر رؤية الشاعر الهذلي الخاصة، وهنا تظهر إشارات أو لمحات خفية تتبدى من ورائها النصوص الغائبة، وبذلك نلاحظ أن الشعراء الهذليين يتجاوزون ذواتهم محلّقين في فضاءات الزمان والمكان، وتفتح لا على القبيلة وحدها فحسب، بل على الإنسانية قاطبة، وخارج حدود الزمان والمكان، وتلك هي - والله - سمة النصوص الخالدة .

## الفصل الثالث

### التشكيل اللغوي

أولاً:- الكلمة

1- الكلمة / الموضوع

### الدهر

أ- مراحل الإتصال/ الرؤيا

ب- مرحلة الإندماج مع الدهر

ج- مرحلة الإنفصال عن الدهر

### الحب

أ- مرحلة الحب / الحلم

ب- مرحلة الحب / الواقع

ج- مرحلة الحب المطلق

### الحزن

أ- الحزن / الفطرة

ب- الحزن / فساد المجتمع

ج- الحزن / فلسفة ذاتية

2-الكلمة / اللون

3- الكلمة / الصفة

ثانياً:- الجملة

1- البنيات الأسلوبية في النص الشعري الهذلي

استخدام المستويات الاسمية و الفعلية

أ- بنية القلب / التقديم و التأخير

ب- بنية الفصل و الوصل

ج- بنية الاعتراض

1- الاعتراض النحوي

2- الاعتراض البلاغي

2- تبادل البنيات التأليفية

3- المتواليات المتوازية في الشعر الهذلي

\* - التوازي المعماري

\* - توازي الابيات المتوالية

### الفصل الثالث : التشكيل اللغوي

**أولاً:- الكلمة:** يرتكز الشعراء الهذليون في بناء قصائدهم على الكلمة التي ينطلقون منها إلى التراكيب الجزئية، ومن ثم التراكيب الكلية التي تؤلف في مجموعها النص الشعري، فالشعر " هو استكشاف دائم لعالم الكلمة، واستكشاف دائم للوجود عن طريق الكلمة"(1). وتختزن الكلمة في داخلها كل التجارب التي مرت بها عبر تاريخها الطويل، و" مهما يستعمل الكاتب من كلمات فإنه يفيد أكثر ما يمكنه من تاريخ لتلك الكلمات ومن الاستعمالات التي جرت فيها، فهذه المعرفة تسهل عليه إعطاء الكلمة حياة جديدة وإعطاء اللغة مصطلحا جديدا"(2)، وعلى هذا الأساس يقوم الشعراء بإطلاق الكلمة كدال حر خارج القوى التاريخية، والاستخدامات المعجمية، معتمدا في ذلك على طاقاته التخيلية التي تمكنه من الاستفادة من تاريخ الكلمة، وفي الوقت نفسه تحلق به وراء حدود المعاني/ المدلولات التي تنزلق وفقا لتلاقيها مع القارئ الذي يقوم بإبداع النص من جديد، وهذا يشير إلى أن " أي صورة ذهنية مدلول عليها لا بد أنها واجدة أكثر من دال في نسيج نفس اللغة المعينة"(3). ومن هنا تتحرر الكلمة من أصلها الوضعي، وتتحول إلى رمز مشحون بالدلالة والإيحاء. والسياق وحده هو الذي يبرز المعنى المراد من الكلمة، فيخلصها من دلالاتها غير المطلوبة؛ وذلك لأن لكل كلمة" مجالا من التأثيرات الممكنة يختلف طبقا للظروف التي توجد فيها، والتأثير الذي تولده الكلمة فعلا عبارة عن توفيق بين أحد تأثيراتها الممكنة والظروف الخاصة التي توجد فيها"(4)، وهذا يشير إلى أن الاهتمام بالكلمة لا يعني عزلها عن السياق النصي الذي توجد فيه، ولذلك ستقوم الدراسة بالانطلاق من الكلمة إلى آفاقها؛ وذلك لأن: " لغة الشعر هي التجربة الشعورية مجسمة من خلال الكلمات"(5)، وعلى الرغم من أن لغة الشعراء الهذليين تمتاز بالقوة والرصانة إلا أن الكلمة في أشعارهم تومئ إلى ما وراء المعنى، مما يمنحها طاقة إبداعية تكفل لها الحيوية والتجدد والإبداع.

1- عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر : ص 174

2- مائيسن، ف. أ : ت. س . إليوت الشاعر الناقد : تر، إحسان عباس : المكتبة العصرية ، صيدا ، س 1965، ص 177.

3- عبد السلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية . ص58.

4- ريتشاردز : مبادئ النقد الأدبي: ص191

5- السعيد الورقي : لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية : دار المعارف ،مصر : ط2 ، س1983، ص71

وهذه أمثلة لتأكيد ما قلت: (أبل): أبلت تأبل أبولا، إن في أرضكم لأبولا يجتزأ به من نبت، الأبلّة، أتأبل، رجل ذو إبالة: أي بهذا المكان. أبلت، جزأت بالرطب عن الماء. ابلت تأبل أبولا: فقال أبلت بذاك النبت شهري ربيع. (الاقترار): يقال: تقررت الإبل: إذا أكلت اليببس والحية فعقدت عليها الشحم، فخرت أبوالها فيتجسد على أفخاذها، يقال: (تقررت الإبل في أسوقها). ويقال: (جاء فقر الحديث في أذنه)، يقول: صبه في أذنه، ولا يكون (التقرر) إلا مع أكل الحبة واليببس. يقول أبو ذؤيب: (1)

بها أبلت شهري ربيع كليهما فقد مار فيها نسؤها واقترارها

وشعر هذيل غني بمثل هذه الشواهد لهذه الألفاظ ذات الضلالو الدلالات الكثيرة، التي تسمح للقارئ أن يسيح بخياله في فضاء القصيدة كيفما يشاء.

### 1- الكلمة / الموضوع:

لابد من الخوض في معرفة دور الكلمة / الموضوع في تشكيل لغة الشعراء الهذليين من توضيح الأمور الأساسية التي اتبعتها الدراسة الإحصائية للكلمة في شعر الشعراء الهذليين والتي تتلخص فيما يلي:

أ: إن إحصاء عدد المرات التي استخدمت فيها الكلمة / الموضوع يعد خطوة أولية تساعد على الكشف عن مستويات ظهور الكلمة في شعر الشعراء الهذليين، بالإضافة إلى معرفة معنى الكلمة وتطور استخدامها في أشعارهم .

ب: إذا كان تكرار الكلمة يحمل دلالة لغوية وفنية، فإن هذا لا يعني أن اختيار الكلمة ينحصر في أهمية هذا التكرار.

ج: يتم تحليل الكلمة/ الموضوع على أساس أنها مفردة أدبية وليست معجمية، وهذا يتطلب اقتران الإحصاء اللفظي بالسياق النصي لدلالات الألفاظ.

وعلى هذا الأساس يكون الجدول الإحصائي للمفردات الدالة في شعر الهذليين مدخلا لمعرفة مدي مقدرة هؤلاء الشعراء على استخدام الكلمة بطريقة فنية موظفة في خدمة النص الشعري، وذلك يعني الوصول إلى خصوصية هؤلاء الشعراء في استخدام هذه الكلمات التي يلتقي فيها - عادة - معظم الشعراء، ويكون الهدف من



وراء ذلك معرفة الخاص من العام والعام من الخاص.

وتقودنا القراءة المتكررة لأشعار هذيل إلى حصر المفردات التي تحمل تمازجا كيانيا مع ذات الشاعر من جهة ومع القبيلة من جهة أخرى ومنها المفردات التالية: (الدهر، الحب، الحزن).

- الدهر: يشكل الدهر أحد المحاور الأساسية في شعر هذيل، حيث ترسم مفردة الدهر خصوصية تتجلى في تعدد مدلولات الدهر، وتحولاته التي تتلون وفقا للسياق النصي والتجربة الشعورية الخاصة بالشاعر الهذلي. وهذا يعني أن الشاعر قد امتاح من إيحاءات الدال/ الدهر ما يتناغم مع نفسيته مما جعل الدهر غير ثابت حيث تتطور مدلولاته وفق التسلسل الزمني للإصدارات الشعرية، وهذا ما سيتم رصده من خلال متابعة تطور كلمة الدهر التي تمر بالمراحل الثلاثة التالية:

أ: مراحل الاتصال / الرؤيا:

يمتلك الدهر والأيام في هذه المرحلة أحاسيس الشاعر بشكل كبير حيث يهيمن على تفكيره بعنف شديد، وعلى الرغم من خوف الشاعر من الدهر فإنه يحس بأن الدهر رغم سطوته الشديدة على ذاته، فإنه أرحم عليه من أي شيء آخر. ويتجلى امتلاك مشاعر الشاعر الهذلي من خلال استخدام مفردة الدهر والأيام كلمة تراوده عند كل قصيدة كما هو في قول أبي ذؤيب في رثاء أبنائه الذين بكاهم بعينية يمكن القول فيها أن الشاعر أصدر حكمه بداية وهو أن لا شيء ينفع مع الدهر، في بداية كلامه عن النور الوحشي: (1)

والدهر لا يبقى على حدثانه      شبيب أفزته الكلاب مروّع

وفي قصيدة أخرى يقول أبو ذؤيب: (2)

تالله يبقى على الأيام مبتقل      جون السراة رباع سنّه غرد

ثم يعطف الحديث عن الحمار الوحشي قائلاً في القصيدة ذاتها:

ولا شبوب من الثيران أفرده      عن كوره كثرة الإغراء والطرْدُ

1- ديوان أبي ذؤيب: ت سوهام المصري: ص 155

2- المصدر نفسه: ص 91، 89

أما الشاعر صخر الغي فقد جمع إلى الرجل الكريم العصم الأوابد والنعام جميعا  
هدفا للأيام، فقال: (1)

أرى الأيام لا تبقى كريما ولا العصم الأوابد والنعاما  
ولقد لخص المتنخل الهذلي تجربة الهذليين الشعورية في هذا الصدد عندما قال في  
بعض رثائه: (2)

فاذهب فأني فتى في الناس أحرزهُ من حتفه ظلمٌ دُعجٌ ولا جبِلُ  
ولا السماكان إن يستعل بينهما يطِرُ بِخُطَّةِ يَوْمٍ شَرُّهُ أَصِلُ  
ولا نَعَامٌ بِجَوٍّ يَسْتَرِيدُ بِهِ ولا حمار ولا ظبي ولا وَعِلُ  
أدْفَى بيبْتُ على أَفْذافِ شَاهِقَةٍ جَلَسَ تَزَلُّ بِهَا الخُطَّافُ وَالْحَجَلُ

فالناس والنعام والحمار والوعل كل أولئك لا ينجو من حتفه مهما احترز أو تحصن.  
وقد كان من أثر تسليط الضوء على فكرة الدهر وما ينطوي عليه من قوة تجبر  
الأحياء على السير في طريق معلوم لا يحددون عنه أن أصبح الشاعر يصدر عنها  
حتى وإن لم يذكر الحمر الوحشية والثيران وسائر العناصر الشعرية التي تجسدت هذه  
الفكرة من خلالها. فالشاعر الهذلي لا يكف عن التفكير في الحوادث والأيام ولا يكف  
عن التعجب من هذه القوة الخفية التي تتحكم في مصير الأحياء، يقول حذيفة بن أنس  
متعجبا من الحوادث: (3)

عجبت لقيس والحوادث تعجب وأصحاب قيس حين ساروا وقنَّبوا

كما تعجب معقل بن خويلد من الكتاب، فقال: (4)

وما يبقى على المأثور شيء فيا عجا لمصدره الكتاب

ولقد تعجب أبو قلابة من تصاريف الدهر وفعل الأيام، فقال: (5)

ما إن رأيت وصرف الدهر ذو عجب كالיום هزَّةً أجمالٍ بأضعان

1- شرح أشعار الهذليين: ج1، ص287

2- المصدر نفسه: ج3، ص1283، 1284

3- نفسه: ج2، ص559

4- نفسه: ج1، ص388

5- نفسه: ج2، ص758

وينهي القصيدة ذاتها بهذه الخاتمة المرعبة، فيقول: (1)

إنّ الرّشاد وإنّ الغيَّ في قرَنٍ بكلّ ذلك يأتيك الجديدان  
لا تأمنن وإنّ أصبحت في حرم إن المنايا بجنبى كل إنسان  
ولا تهابن إن يمتت مهلكة إن المزحزح عنه يومه داني  
ولا تقولن لشيء سوف أفعله حتى تبين ما يمني لك الماني  
فالشاعر إنما يساوي بين الإحساس بالأمن الذي يوحي به التحصن، والإحساس  
بالخوف الذي توحى به المهلكة، لأن المنايا بجنبى كل حيّ فلا يصح لأحد أن يركن  
إلى تحصنه أو يفزع من المهالك، فهو في الحالتين لا بد له فيما يأتيه به الجديدان إن  
رشاد أو غيَّ. ولقد ذهب المتنخل إلى أقرب من هذا لما أصدع بقوله معجبا من شأن  
الإنسان في هذه الحياة الدنيا حيث لا يحرزه من قدره شيء(2).

يا ليت شعري وهم المرء ينصبه والمرء ليس له في العيش تحريز  
هكذا يزلزل الشاعر منذ اللحظة الأولى التاريخ الدلالي لمفردة الدهر، حيث يتجسد  
الدهر أمامنا، فاعلا قاهرا، يقوم بأفعال جد سريعة، وجد عنيفة، ( اذهب فأبي فتى..،  
يطر بخطة يوم شره..، يبيت على أذاف شاهقة، تزل بها الخطاف والحجل) مما  
يعكس نفسية الشاعر المقهورة، فحياته ليست حياة اللذة، وإنما هي حياة الضمير الذي  
يهز كيان الشاعر، ويقض مضجعه، ليتركه صريع الهواجس والمخاوف وصفير  
الرياح، وقصف الرعود، ووميض البرق. فها هي ذي مفردة الدهر تنسحب وراءها  
مفردات سوداوية تتحدر من حقلها الدلالي ( الأيام، السواد الحداد، السطو، الفقر،  
المنية، الظلام، الموت، الاحتراز من الموت... )، وهذا أضفى على الشعر الهزلي أجواء  
أسطورية معتمة ومنسجمة مع أهوال الأيام عند الشاعر. وبالمقارنة مع معطيات  
الدهر الطبيعي تتجسد أمامنا خصوصية دهر الشاعر.

1- شرح أشعار الهذليين: ج1، ص 247

2- المصدر نفسه: ج2، ص801

## ب: مرحلة الاندماج مع الدهر:

يظهر في هذه المرحلة توحد الشعراء بالدهر، حيث يندمج فيه الشاعر بعد أن وجد فسادا يستشري في واقعه المعيش، ويكشف ظهور الدهر/ الدال في شعر الشعراء خاصة الذؤبان عن رغبة هؤلاء الشعراء القوية في الارتداد نحو الذات، والقيام برحلة استكشاف وتأمل، فهذا هو المتخذ الهذلي يتحدث عن حال التوقي الذي لا يسمن ولا يغني حيال القدر لأن كل ما يحدث للإنسان قد خط له ساعة حملت به أمه، بل إن لحظة خلقه هي نفسها اللحظة التي يقدر فيها الموت: (1)

هل ألحق الطعنة بالضربة الـ      خدباء بالمطرّد المقصل  
مما أقضي ومحار الفتى      للضبع والشيبة والمقتل  
إن يمس نشوان بمصروفة      منها بريّ وعلى مرّج  
لا تقه الموت وقياته      خُطَّ له ذلك في المحبل

فالشاعر يتوحد بالدهر قاطعا كل خيط يربطه بالخارج، حيث يحدد الزمن بدقة، إنه الزمن الذي يقطع الشاعر كل ما يصله بالأشياء خارج الذات، وهنا يتحول الدهر إلى زمن خصوصي تقتصر فاعليته على ابتعاث مشاعر متضاربة متوجة نحو الأعماق، كما أن توالي الجمل الطليبية، لتوحي بقلق الشاعر وتوتره وخوفه من كل شيء، ففي قوله: ( هل ألحق الطعنة بالضربة، مما أقضي، محار الفتى، والشيبة، والمقتل، إن يمس نشوان، لا تقه الموت، خط له ) كما نجد هذه الجمل في غالبيتها تشير إلى انطوائية الشاعر الحادة ورغبته العارمة في نبذ كل الأشياء التي تظهر خارج ذاته، إنها رحلة نحو الأعماق، ولذلك فإن الشاعر ينبذ كل ما حوله، ويحاول تشرب أنفاسه، بعد أن ذوت أصوات الضمائر وانعدمت القيم وانهارت الشخصية وتحولت إلى أشباح.

ومما يبدو في هذه المقطوعة كذلك أن الشاعر قد انجذب في البداية مع فكرة النشاط والحيوية لما ذكر الطعان والضرب ثم ينطوي على نفسه ويكرّ على ذلك النشاط لما يذكر أن مصير الإنسان في النهاية هو الموت.

وعليه فإن الضمير المسيطر على الشاعر هو ضمير الغائب (هو) وهي محاولة منه لإبعاد شبح الموت عن ذاتية الشاعر والتي هي لصيقة به منذ الميلاد حتى الممات. أما أسامة بن الحارث فيسرح مع خياله في عالم داخلي تتصالح فيه الأشياء وتتآلف خيالاته التي ترسم حبلا يصله بالدهر، فيقول: (1)

أجارتنا هل ليل ذي الهم رافد أم النوم عني مانع ما أرود  
أجارتنا إن امرءا ليعوده من أيسر مما بتّ أخفي العوائد  
تذكرت إخواني فبت مسهدا كما ذكرت بوّاً من الليل فاقد

يأتي الفعل (تذكرت) مجسدا حركة نفسية عميقة، إذ أن التذكر هبوط نحو الأعماق، والشاعر في تذكره للخبل الليلي الوهمي يعطي إحياء برغبته الدفينة في تصعيد مشاعره والارتفاع عن الواقع المؤلم إلى مجازات الليل.

ومن يستمع إلى الشاعر لا يساوره شك في أنه مهموم بسبب الموت الذي اغتال إخوانه، وأن الشاعر لا بد أن يعمل على رثائهم، ومما يقوي هذا أن الشاعر يذكر البوّ، وهي من الأشياء التي ترتبط في التراث الشعري بالرثاء، ولكن الأمر على غير ذلك، فهؤلاء الإخوان لم يموتوا، بل فارقوا الشاعر وذهبوا إلى الشام، فهو يقول عقب ذلك: (2)

لعمري لقد أمهلت في نهى خالد عن الشام إما يعصينك خالد  
وأمهلت في إخوانه فكأنما يسمّع بالنهي النعام الشوارد  
فقلت له لا المرء مالك نفسه ولا هو في جذم العشيرة عائد  
أسيت على جذم العشيرة أصبحت تقوّرُ عنها حافة وطرائد

قد تحول الشاعر إلى زمن بعد أن تم حلوله فيه، ومن هنا أصبح الزمن يتحول فيه ضمن مفارقة تخيلية يهيم بها الشاعر المتوحد مع ذاته، والمنفصل عن الخارج محلقا وراء تهويمات الروح إلى غاية إشراقه الصباح، حيث يعاد تشكيل الشاعر من جديد وفق ما ينسجم مع ضوء النهار الكاشف لأسرار البشر وخبائهم.

1 - شرح أشعار الهذليين: ج3، ص1295

2 - نفسه: ص1295، 1296

فالذي أرق الشاعر إنن ومنع عنه النوم، هو أن خالدا وإخوانه قد عصوه ففارقوا جذم العشيرة، ومن يفارق العشيرة، لا يقدر على الرجوع من سفره. وليس الشاعر هنا بسبيل التعبير عن حزن شخصي بقدر ما هو بسبيل الاهتمام لجذم العشيرة الذي يتقطع ويذهب، فالعشيرة هي مناط الإحساس بالانتماء، يكتنفها خطر بتهديد وجودها فهي ما تفتأ تتقطع حتى تفنى، وفناؤها يعني فناء الانتماء الذي هو قوام الوجود، فلا وجود لمن لا انتماء له، ولهذا جاء كلام الشاعر منذ البداية ملتبسا بالكلام عن الموت، إذ لا فرق في الوعي الشعري عند الشاعر بين الموت وبين فقد الانتماء، فكلاهما سلب للوجود.

### ج: مرحلة الانفصال عن الدهر:

تظهر في هذه المرحلة تطور مفردة الدهر /الدال من خلال رسم فلسفة جديدة لشعراء هذيل تقوم على سبر أغوار الدهر بعد معرفة هؤلاء الشعراء لهذا الزمن الأثري معرفة عميقة ففي القصيدة التي يبكي فيها أبو ذؤيب الهذلي ابن عمه نشيبة التي يفتتحها بقوله: (2)

هل الدهر إلا ليلة ونهارها وإلا طلوع الشمس ثم غيارها

فهو يرسم فيها عن سابق معرفة وإصرار الإطار الكلي للألم ومسبباته.

إن معرفة الشاعر الآن بالدهر تجعله يبرئ هذا الزمن من خلال نظرتة الجديدة التي امتلك فيها الشاعر الليل فأخذ يحلل هذا الدال بعد النظر إلى المسببات الواقعية للألم، مؤكداً أن فاعلية الدهر تتجسد في نكء جراح الروح وليس في صنعها. وهكذا لم يعد الشاعر يحلم بالدهر والأيام كما كان من قبل، ولم يخلق بتهويماته؛ لأن الرؤيا الهيبولية غير الواضحة تحيله مباشرة نحو الاستسلام التام للقدرية حيث لا أمل في التغيير، ومن هنا يرتفع الشاعر الهذلي بألمه الذاتي إلى إطار كوني إلى عالم مفروض من الخارج، وعندئذ يستسلم للقدر، حيث يتم سقوط الحاضر في المستقبل من خلال صورة الجرح الإنساني المتتالية يومياً والذي ينزف بشكل متواصل مع كل شروق للشمس، ولعل معرفة الشاعر الهذلي بالدهر وأيامه / الدال تجعله يقع في إطار التكرار، حيث يكرر الدهر والأيام كثيراً، يقول أبو ذؤيب في مبتدأ حديثه عن الثور: (1)

والدهر لا يبقى على حدثانه      جون السراة له جدائد أربع  
ويقول أبو خراش الهذلي: (1)

ولا يبقى على الحدثان علج      بكل فلاة ظاهرة يرود  
ويقول أسامة بن الحارث: (2)

فو الله لا يبقى على حدثانه      طريد بأوطان العلاية فارد  
ويقول قيس بن العيزارة: (3)

والدهر لا يبقى على حدثانه      بقر بناصفة الجواء ركود  
ويقول أبو كبير: (4)

والدهر لا يبقى على حدثانه      قبّ يردن بذي شجون ميرم  
ويقول مالك بن خالد: (5)

يا ميُّ لن يعجز الأيام ذو خدم      بمشمخر به الظيان والآس  
إن هذا العرف الهذلي الذي يرتبط فيه ذكر الحمار الوحشي والثيران بذكر حدثان  
الدهر والأيام إنما يدل على أن الشعراء الهذليين قد انشغلوا بفكرة مشتركة حفزتهم  
إلى هذا التكرار البين وهي فكرة المصير الحتمي الذي يجلبه الزمن.  
ومما يؤكد هذا المعنى من العرف الفني عند الشعراء الهذليين هو علاقة الصياد  
الذي يتربص بالحرر الوحشية والثور فما من مرة يذكر فيها الحمار أو الثور إلا ويقول  
الشاعر عنه شيئاً من مثل قول أسامة بن الحارث: (6)

وحلأه عن ماء كل ثميلة      رماة بأيديهم قران مطارد  
وقول قيس بن العيزارة: (7)

حتى أشب لها أغبير نابل      يغري ضواري خلفها ويصيد

1- شرح أشعار الهذليين: ج3، ص 1235

2- نفسه: ج3، ص 1296

3- نفسه: ج2، ص 599

4- نفسه: ج3، ص 1090

5- نفسه: ج1، ص 439

6- نفسه: ج3، ص 1299

7- نفسه: ج2، ص 600

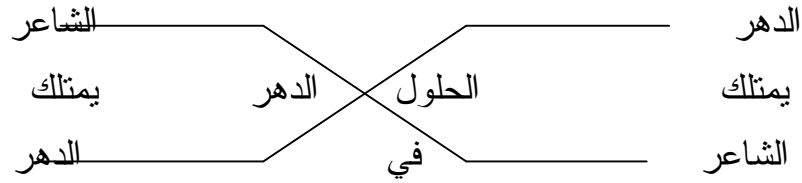
أو قول أبي خراش الهذلي: (1)

وقد أمسى تقدم وردها أقيرد محموز القطاع نذيل

لقد وقع الشاعر الهذلي في إطار التكرار، وذلك بعد أن قام بتوظيف المفردة / الدهر بكل إحياءاتها داخل السياق النصي .

والحق أن صنيع الشعراء الهذليين يمكن أن يعد نوعاً من القراءة الناقدة لشعر الحمار والثور الوحشيين انتهت بهم إلى استخلاص فكرة القدر وإظهارها على ما عداها من أفكار يمكن أن تجسدها تجربة الحمار والثور الوحشيين. حتى صارت هذه التجربة فيما بعد قانوناً كونياً ينتظم الأحياء جميعاً.

وبهذا تكون تجربة الشعر الهذلي مع الدهر / الدال قد مرت بثلاث مراحل، حيث بدأ الدهر في المرحلة الأولى قاهراً وفاعلاً يبعث على الأرق والسهر وهنا يبدو الدهر مجازياً منفصلاً عن الشاعر الهذلي وعن واقعه، فالشاعر منشغل برواه المفزعة. أما في المرحلة الثانية فقد تم الاندماج وحلول الشاعر في الدهر. وتأتي المرحلة الثالثة وهي مرحلة الانفصال بعد المعرفة، والتي يرسم الشاعر فيها رؤيته الواقعية لهذا الزمن بعد أن هوى من سماء الأحلام إلى أرض الواقع. ولعل هذا ما سنبينه في التصميم التالي:



1- مرحلة الانفصال التام 2- مرحلة الاندماج التام 3- مرحلة الاتصال التام

الخيال / قبل المعرفة الحلول والمعرفة التامة الواقع / بعد المعرفة

- الحب: تخضع دلالات مفردة الحب للتحويل والتطور وذلك وفقاً للسياق النصي وللتجربة الشعورية التي كان يخوضها الشاعر الهذلي، وتظهر مستويات الكشف عن ظهور مفردة الحب مرورها في ثلاث مراحل أساسية هي:



أ: مرحلة الحب / الحلم: نلمح صورة الحب المثالي كما علق في أذهان الشعراء الهذليين الحالمين الذين يتغنون بالحب في بدايات قصائدهم، أو في أحاديثهم عن الطيف، أو في قصائد غزلية كاملة، يقول أبو ذؤيب الهذلي عن المرأة مفتتحة إحدى قصائده: (1)

أبا الصُرْمِ من أسماء حدّتك الذي جرى بيننا يوم استقلّت ركابها  
زجرت لها الطير الشمال فان تكن هواك الذي تهوى يصبك اجتنابها  
وقد طفت من أحوالها وأردتها سنين فأخشى بعلها وأهابها  
ثلاثة أحوال فلما تجرمت علينا بهون واستحار شبابها  
عصاني إليها القلب إنّي لأمره سميع فما أدري أرشد طلابها  
فقلت لقلبي يالك الخير إنما يدليك للموت الجديد حبابها

نلاحظ في مثل هذا اللون الشعري ذلك التعظيم من شأن المرأة، عن طريق الربط بينها وبين تلك المغامرة، التي تؤدي بمن يحبها إلى الموت، فأسماء التي علق بها الشاعر، وذكر اسمها في أول بيت يمثل مطلباً بعيد المنال، بل حتى أنه ليهابها فيطوف حولها، ولعل الطواف في العرف العربي يمثل فكرة العبادة والتقديس. فالمرأة شيء جليل تقف دونها أهوال الموت ونذر الهلاك التي تنبئ بها طيور الشمال.

وكثيراً ما يقال عن مثل هذا الشعر إنه فخر يتوجه به الشاعر إلى محبوبته إلا أن واقع الشاعر في الحقيقة هو الحديث عن جهاده في سبيل المرأة التي يعلو وجودها الشعري عنده على وجودها الواقعي، ولذلك فهي غاية كبرى يصح أن يركب المرء من أجلها المخاطر التي قد تؤدي به إلى المهالك، يقول أمية بن أبي عائذ: (1)

ألا ليت شعري هل أتى أم نافع مصاعي كميا ذا مجال ومجول  
أدفعه لا أتقيه بجنّة وأجنبه حد الحسام المقلّل  
بمعترك ضنك ضرير متى يطأ بموطنه غيري من الناس يُؤكل  
ومن حبكم يا خيرة الناس كلهم صليت بحام شابك الناب مشبل  
مشب لديه شبله متقبضا على حذر ضار بعدوة فيصل

1- ديوان أبي ذؤيب: ت سوهام المصري: ص 29 وما بعدها

2- شرح أشعار الهذليين: ج 2، ص 531

تكفني السيدان سيد موائب      وسيد يتالي زأره بالتبلل  
فيعد مني هذا بعصل شوابك      وهذا بحجن حدها لم يفلل  
فيرهق مني جانبا فيميله      وأمنع منه جانبا يسهّل  
أقرر عنه غالي الغيظ كلّه      ولو غير سهم سبني جاش مرجلي  
ولكنه ليث بليث فخادش      بأنيا به من ضابط لم يحلل

لقد صاغ الشاعر في هذا المقطع نصا عاما في الحب، تحمل فيه الكلمة إحياءات مكتسبة من محيط القبيلة ومن عاداتها وثقافتها. فالشاعر يبتعد عن التفاصيل الخاصة التي تمنحه شخصيته المتميزة، ويقترب من الموروث العام لدلالة الحب التي تدخل ضمن إطار مثالي، وتحلق في مجازات الحلم بعيدا عن أرض الواقع وخصوصية الموقف.

و يتطلع الشاعر إلى مجتمعه بعيون حاملة، حيث يرسم صورة نموذجية للمجتمع الذي يعيش فيه عن طريق تصوير إنسان عصره، يقول ساعدة بن جؤية: (1)

ألا قالت أمامة إذ رأتني      لشانئك الضراعة والكلول  
تحوّبُ قد ترى إني لحملٌ      على ما كان مرتقب ثقيل  
جمالك إنما يجديك عيش      أميم وقد خلا عمري قليل  
وإني يا أميم ليجتديني      بنصحته المحسب والدخيل  
ولا نسب سمعت به قلاني      أخالطه أميم ولا خليل  
أندّ من القلى وأصون عرضي      ولا أذأ الصديق بما أقول  
وإني لابن أقوام زنادي      زواخر والغصون لها أصول

ترسم صورة الحب في المقطع السابق صورة مثالية توحى للمتلقى بماضيها الرومانسي الذي يتبدى في روح السياق الشعري الهذلي: (جمالك، أصون عرضي إني لحمل، يجتديني بنصحته) فالشاعر مازال مغترا بصورة الحب المشرقة التي لا تجسد النظرة المثالية التي لا تشوبها شائبة، إنها نظرة حلمية، انفصل فيها الشاعر عن واقعه المعيش وانطلق وراء خيالات الشباب وأحلام الحب التي تفيض صفاء وجمالا ومحبة.

ويشير شاعر آخر في قصيدته إلى حلم الإنسان الأزلي وذلك بالعودة إلى العليين من خلال الارتقاء والسمو عن مستوى الطين البشري، يقول مليح بن الحكم الهذلي: (1)

ولم أر مثلي يستحَنُّ صباية      من البين أو يبكي إلى غير واصل  
ولا مثل ما ألقى بليلي وحبها      ألا حب ليلي حب غيِّ وباطل  
فمهما يكن من حب ليلي فإنها      على ذاك مسقاةً دماءً المقاتل

### ب: مرحلة الحب / الواقع:

يسقط الشاعر الهذلي في هذه المرحلة من سماء إنسانيته وأحلامه إلى أرض الواقع الاجتماعي، فيقع الشعراء في إطار من الشك والعذاب، يقول المتنخل الهذلي: (2)

فإما تعرضن أميم عني      وينزعك الوشاة أولو النبات  
فحور قد لهوت بهن وحدي      نواعم في المروط وفي الرياط  
لهوت بهن إذ مآقي مليح      وإذ أنا في المخيلة والشطاط  
أبيت على معاري فاخرات      بهن مَلُوبَّ كدم العباط  
يقال لهن من كرم وحسن      ظباء تَبَالَةَ الأدم العواطي  
يُمشي بيننا حانوت خمر      من الخرس الصراصرة القطاط  
ركود في الإناء لها محيا      تلذَّ بأخذها الأيدي السواطي

فالصورة تبدو جلية عنى فيها المتنخل بكل شيء، فلقد تحدث عن النسوة اللاتي كان يلهو بهن، وهن نواعم في رياظهن، وجعل نفسه في صورة البطل في عبثه وتودده، وأنه حسن القد ممشوق القوام، ظاهر الخيلاء، وزاد أيضا أنه كان على فراش وثير، يأخذ حظه مما لا بد للنساء من كشفه. وهن على جانب كبير من الحسن والجمال، كظباء تبالاة، ومما يزيده على هذه اللوحة حاجته إلى الخمر، ولذلك لم ينس أن يصور لنا الساقى الذي هو من الأعاجم الصراصرة الجعاد، وأما الخمر فهي في إنائها صافية ساكنة لذينة تتناولها أيدي هؤلاء الخدم.

1- شرح أشعار الهذليين: ج2، ص 1025

2- المصدر نفسه: ج3، ص 1267

**ج: مرحلة الحب المطلق:** لقد تم إجهاض الحب في الواقع الذي يعيش فيه الإنسان/الشاعر الهذلي، ولعل هذا الإخفاق الذي أحاط بكل تجارب الحب (الإنسان، القبيلة، المرأة) قد جعل الشاعر الهذلي يتحرك نحو طلب الكمال/الجوهر محلقا في سماء المعرفة النورانية التي تحاول أن ترد دلالات الحب إلى قيمته الجمالية والأخلاقية، وها هو ذا الشاعر عمرو بن مسلم بن أبي طرفة المدعو أبي عمار بن أبي طرفة في قصيدة، يحاول رسم صورة نموذجية للحب الطاهر المطلق، والذي جاء في شكل ابتهال وتضرع لله، فيقول: (1)

يا ربَّ ربَّ الرِّكع العُكُوفِ      وربَّ كلِّ مسلم حنيف  
أنشأ بالحج من أرض الريف      ووافق الناس على التعريف  
ورأسه أشهب مثل الليف      أنت تجيب دعوة المصوف  
فصل جناحي بأبي لطيف      حتى يلفَّ الزحف بالزحوف

وقال عياض بن خويلد: (2)

يا رب أدعوك دعاء جاهدا      اقتل بني صبغاء إلا واحدا

وقال رجل من هذيل يبتهل لله سبحانه وتعالى: (3)

يا رب أشقاني بنو مؤمل      فارم على قفانهم بمنكل

وقال قيس بن العجوة: (4)

يا ربَّ كلِّ آمن وخائف      وسامعا تهتاف كل هاتف

يطير الشاعر بدلالة مفردة الحب على جناح الأمنيات محلقا في سماء الحب، وهاربا من الواقع الفاسد إلى الطبيعة / الأم، حيث البراءة الأولى للإنسان، والنقاء البدائي للوجود، وهذا الهروب يؤكد تجاوز الشاعر الهذلي للإمكانات الواقعية عبر خلق العالم المثالي المعادل لرغباته وانفعالاته، وهنا يقول الشاعر بإلغاء الفوارق بين الواقع والتخييل من خلال القيام بعملية إسقاط نفسية بكل ما تعجبه النفس الشاعرة من احساسات متسامية ترسم رغبة الشاعر العميقة في العودة الفطرية إلى الطبيعة،

1- المصدر السابق: ج2، ص 877

2- نفسه: ج2، ص 878

3- نفسه: ج2، ص 889

4- نفسه: ج2، ص 889

والذوبان الكامل في أحضانها الحانية.

وتصل المفردات اللغوية في المقطع السابق إلى قمة الصفاء والشفافية، حيث يبرز أسلوب التمني بشكل متكرر على طول المقطع - النص الشعري - وعلى الرغم من تأوه الشاعر بسبب قسوة الأمنيات حين تتأبى على التحقق، لأن الأمنية لا تتحصر في الأهمية فحسب، وإنما تتجلى في التمني المثالي للحب النقي البريء الذي يتجاوز حدود الزمان والمكان، ويدخل في إطار الحلول الوجودي مع عناصر الطبيعة، وهذا الحل - الاندماج بالطبيعة لم يبلغ الثنائية (الشاعر والمرأة)؛ لأن الشاعر لا يريد التوحد مع حبيبته، فهو يبحث عن الحب الطاهر الذي يتجسد كقيمة نموذجية يتم من خلالها إلغاء الزمن، إذ إن الحب لا يغيره الزمن لأنه هو الزمن، ومن هنا فإن الحب ينتهي كعلاقة واقعية، ولكنه يبقى كقيمة جمالية، فالحب معتل لا علة فيه، وإنما العلة في نفس الإنسان الذي لا يعترف بعجزه وإنما يقوم بالصاق التهم على الزمان، يقول الشاعر مليح بن الحكم: (1)

لعمري لئن أبكتك كل محلّة      لشمّاء أو طيف متى تمس يطرق  
لنلتمسن عينا سوى عينك التي      رهنت بجاري دمعها المتدفق  
تراوحها بعض البكا وتعينها      على الغي من وجد بشماء طارقي  
ومن يتعلق حب شماء أو تكن      له شجنا يكثر حنينا ويشثق  
ويهتج لذكراها إذا خطرت له      وللبين منها والخيال المورق  
حنين اليماني هاجه بعد سلوة      وميض رمي آخر الليل معرق  
فحنّ ولم يملك حنينا وهاجه      لأوطانه صوب السنا المتألق

إن اعتلال كلمة الحب تعود إلى الزمن الذي يقهر في طريقه كل الأشياء الجميلة،

ومن هنا فإن الشاعر يشعر بالعجز الذاتي، ويقول أبو ذؤيب في ذلك: (2)

أمن أم سفيان طيف سرى      إلي فهيح قلبا قريحا  
عصاني الفؤاد فأسلمته      ولم أك مما عناه ضريحا  
وقد كنت أغبطه أن يريع      من نحوهن سليما صحيحا

1- شرح أشعار الهذليين: ج3، ص 1002

2- المصدر نفسه، ج1، ص 196

كما تغبط الذنف المستبل بالبرء تنبؤه مستريحا  
يعترف الشاعر هنا بعجزه القاتل الذي أفقد العلاقة الإنسانية معناها الصحيح في ذلك  
الواقع الفاسد، وعلى هذا الأساس يصل الشاعر إلى يقين تام باستحالة رؤية الحب /  
المطلق إلا للوحة بارقة تختطفها الذات الشاعرة.

وهكذا تتحول دلالات الحب إلى نداء بعيد وبحث مستمر، ولكن الواقع يحطم قيم  
الحب التي لم تعد ترى إلا في كلمات الشعر، وأفكار الفلاسفة، وأروية الأنبياء، ومن  
هنا ينفصل الشاعر عن واقعه مبحرا في ذاته متغلغلا إلى أعماقه حيث تم الانفصال  
التام عن الحب كتجربة، والاكتفاء بمعبوده الأوحد (الشعر)، يقول أمية ابن أبي عائذ (1)

ألا ليت شعري هل أتى أمّ نافع	مصاعي كيما ذا مجال ومجول
أدافعه لا أتقيه بجنّة	وأجنبه حد الحسام المقلل
بمعترك ضنك ضرير متى يطأ	بموطنه غيري من الناس يؤكل
ومن حبكم يا خيرة الناس كلهم	صليت بحام شابك الناب مشبل
مشب لديه شبلة متقضا	على حذر ضار بعدوة فيصل
تكفني السيدان سيد موائب	وسيد يتالي زأره بالتبّل
فيعذّ مني هذا بعُصّل شوابك	وهذا بحجن حدها لم يُقلّل
فيرهق مني جانبا فيميله	وأمنع منه جانبا لم يسهّل
أقرر عنه غالي الغيظ كله	ولو غير سهم سبني جاش مرجلي
ولكنه ليث بليث فخادش	بأنيا به من ضابط لم يحلحل

إن الحب هو سكر الشعر الذي يمنحه مذاقا خاصا، وحين ينحسر الحب يفقد الشعر  
طعمه ويهرم بعد شعوره بالقهر والألم. وهكذا تنحسر مفردة الحب وتبقى المفردات  
الدالة على إجهاض الحب مما يرسم نهاية فاجعة للحب في قلب الشاعر، فقد تحول  
الحب إلى قيمة جمالية أعمل الشاعر الهذلي فيها تأملاته، فتحوّلت إلى ظاهرة إنسانية  
ترمز إلى الافتقاد المتواصل للمعاني السامية التي يرسمها الحب.

وبعد، فقد حملت مفردة الحب في النصوص الشعرية الهذلية دلالات تتم عن أحلامهم الطاهرة البريئة، فبدت نصوصهم الشعرية التي تتضمن الحب وكل ما ينضم إلى حقلها الدلالي مثالية لم تدخل بعد في إطار التجربة الواقعية، ومع تطور إحساس الشاعر بالحب هبطت مفردة الحب من سماء الأحلام إلى أرض الواقع حيث الفساد يعم كل شيء، وهنا أصبحت مفردة الحب مرادفة للحزن والألم اللذين يصلان بالإنسان / الشاعر إلى مرحلة الاختناق. وعلى هذا الأساس يعود بنا الشعراء الهذليون إلى أصل النقاء والطهارة من خلال القيمة الجوهرية لهذا الشعور الذي تحول إلى قيمة جمالية تحمل في تضاعيفها معرفة الشاعر الذي يبحث عن فلسفة الحب من خلال العودة إلى الأساس/ الجوهر - المطلق. ويبين الرسم الآتي لتطور الحب وفقا للترتيب الزمني الذي ظهر فيه فن الغزل كموضوع يكاد يكون مستقلا في شعر هذيل:

1- المرحلة الأولى: الحب / الحُلم          الحب المثل

ما قبل المعرفة: الحب/عدم معرفة الواقع.

2- المرحلة الثانية: الحب / الواقع ← الحب الواجب ← الحب الإخفاق

(الديار، الأهل) (المادة، العجز)

3- المرحلة الثالثة:          الحب/ المطلق

فلسفة المعرفة وتضم: الحب / الأمنية، الحب القيمة (ومن قصائده عينية أبي ذؤيب، وشعر جنوب أخت عمرو ذي الكلب ، وأميرة بن أبي عائذ، وأبو صخر..

- **الحزن**: يعد الحزن ظاهرة شاملة في شعر الهذليين، فقد امتزج بذواتهم حين تلونت الأشياء جميعها بهم، ومن هنا أصبحت مفردة الحزن تتضمن أكثر مما هي عليه في الواقع، فالشاعر الهذلي يرى في الفرح حزنا وفي الحب أحزانا، وفي الحب حزنا، وبذلك وصلت دلالة مفردة الحزن إلى درجة عالية من الإشعاع، حيث إن موضوعات الحزن تستدعي موضوعات أخرى تتناسبه كالضيق والقلق والاعتراب والوحدة والفقر والحرمان والموت، إنه حزن كوني عام " حزن إنساني لا فردي يتصل بتصور الشاعر لوضع الإنسان في هذا الكون " (1) .

وهذا السبب الكامن وراء حزن الشعراء، يقول صلاح عبد الصبور: "لست شاعرا حزينا، ولكني شاعر متألم" (1)، وهذا يعني أن الألم حالة يعيشها الشاعر، ويعجز عن تأملها، فيقوم بتعميمها على كل الأشياء من حوله.

وتدور تجربة الحزن في شعر الشعراء الهذليين بين الذات الشاعرة والوجود، حيث يخوضون صراعا حادا مأزوما فيشعرون بالتمزق والألم والحزن، فالمحور الأساسي للحزن يدور حول موقف الذات الواعية من الكون ومن الواقع المعيش، ومن نفسها.

وتعد مفردة الحزن كلمة محورية في شعر الهذليين حيث يبدو حزنهم ظاهرة فكرية تمتد منطقيا فكريا أساسيا بداية بشاعرهم الأول أبي ذؤيب الهذلي، وحتى آخر شعراء القبيلة الهذلية. وترتكز مفردة الحزن على فلسفة الشعراء أثناء التأمل، وحينها يدركون بعمق مأساة الوجود بعامة، وكذلك مأساة وجود الإنسان الهذلي بصفة خاصة. وهكذا تمكنت مفردة الحزن من إفراز مدلولات متعددة سوف يتم رصدها، ومعرفة مظاهرها وكيفيات تحولها وإشعاعاتها عبر تطورها الزمني في الشعر الهذلي:

### أ: الحزن / الفطرة:

يحمل الشعر الهذلي بين جوانحه استعدادا فطريا للحزن، فقد امتاز برقة المشاعر وعمق الأحاسيس وسمو الروح، وهذا ما جعل شعر هذيل ينظر إلى الأشياء من حوله نظرة مختلفة، تبحث عن الجوهر الكامن وراء العرض، ومن هنا صار الحزن مفردة تتضمن دلالات أكثر مما هي عليه في الواقع، فالشاعر الهذلي يرى في الفرح حزنا، وفي الحب حزنا، وبذلك وصلت دلالة مفردة الحزن إلى درجة عالية من الإشعاع، حيث إن موضوع الحزن يستدعي موضوعات أخرى تتناسب مع الضياع كالقلق والاعتراب والوحدة والحرمان، إنه حزن كوني عام "حزن إنساني لا فردي يتصل بتصور الإنسان لهذا الكون" (2) ولعل القراءة التحليلية لشعر قبيلة هذيل تكشف للقارئ إحساس الشاعر الهذلي المتواصل بالحزن والألم، وهذا أبو ذؤيب يقول في رثاء أبنائه الذين ماتوا بمصر: (3)

1- صلاح عبد الصبور : حياتي في الشعر: ص135

2- إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص142

3- ديوان أبو ذؤيب الهذلي: ت: سوهام المصري: المكتب الإسلامي، بيروت، لبنان، س1998، ص149، 148



فالعين بعدهم كأن حدافها سملت بشوك فهي عور تدمع (1)  
حتى كأني للحوادث مروة بصفا المشرق كل يوم تقرع  
لا بد من تلف مقيم فانتظر بأرض قومك أم بأخرى المصرع  
ولقد أرى أن البكاء سفاهة ولسوف يولع بالبكا من يفجع  
وليأتين عليك يوم مرة ييكى عليك مقنعا لا تسمع

### ب: الحزن / فساد المجتمع:

لقد كان للظروف السياسية والاجتماعية أثرها الواضح في الحزن في شعر الشعراء الهذليين، حيث وجدت البذور الفطرية في الواقع الاجتماعي والسياسي ما يربعاها لتنمو وتترعرع حتى تطبع جميع القصائد الشعرية لدى الشعراء الهذليين. فمن الناحية السياسية حملت القصائد الشعرية إحساس الشعراء الحاد بالواقع المعيش، حيث عمّ الفقر والبون الشاسع بين أفراد القبيلة، والموت اليومي، لم يعد الشاعر الهذلي يحس بالفرح من حوله، بعد أن فقد القدرة على الابتسامة في ظل الحزن الذي يمتد بشكل متعاطم وتتسع دائرته، يقول ساعدة بن جؤية: (1)

ألا قالت أمامة إذ رأتهي لشانك الضراعة والكلول  
تحوب قد ترى أي لحمل على ما كان مرتقب ثقيل  
جمالك إنما يجديك عيش أميم وقد خلا عمري قليل  
وإني يا أميم ليجتديني بنصحته المحسب والدخيل  
ولا نسب سمعت به قلاني أخالطه أميم ولا خليل

لقد توقف الإنسان عن الحركة بعد موت القلب واندثاره تحت أكفان الزيف والخداع، وعلى هذا الأساس أعاد الشعراء الهذليون ظاهرة الحزن إلى إحساس الشاعر العميق بالظروف الاجتماعية والسياسية التي كانت ترزح القبيلة تحت وطأتها، ولعل اجتماع الطبيعة النفسية المرهفة مع تلك الظروف الحياتية القاسية قد خلقت في ذات الشاعر الهذلي شبه فلسفة فكرية نابعة من التأمل المتواصل للواقع، ومحاولة

1- أبو ذؤيب الهذلي: الديوان، ت سوهام المصري، المكتب الإسلامي، بيروت. لبنان. س1998، ص 149

2- شرح أشعار الهذليين: ج3، ص 142 وما بعدها

رؤية الجوهر الكامن وراء ظلال الأشياء. وهذا حبيب الأعم يرسم لنا صورة مؤلمة بلمسات سريعة، ولكنها جد دقيقة ومعبرة ومؤثرة في قوله وهو يذكر أبناءه وهم بالعرء وهو بوادي نعمان الخصيب، يذكر أبناءه وهم لا يملكون شيئاً، كما لا يعطف عليهم أحد، ولكنهم مع ذلك ينظرون إلى من عسى أن يأتيهم من أقاربهم بشيء فيقتاتون به، وإلا كان مآلهم الموت المحتوم: (1)

رفعت عيني بالحجا ز إلى أناس بالمناقب  
وذكرت أهلي بالعرء ء وحاجة الشعث التوالب  
المصرمين من التلا د اللامحين إلى الأقارب  
وبجانبي نعمان قلـ ت ألن يبلغني مآرب

ويقول أبو خراش الهذلي في ذات الموضوع الاجتماعي: (2)

وإني لأثوي الجوع حتى يملني فيذهب لم يدنس ثيابي ولا جرمي  
وأغتبق الماء القراح فأنتهي إذا الزاد أمسى للمزلج ذا طعم  
أرد شجاع البطن قد تعلمينه وأوثر غيري من عيالك بالطعم  
مخافة أن أحيا برغم وذلة وللموت خير من حياة على رغم

### ج: الحزن فلسفة ذاتية:

يبدأ الشعراء أشعارهم برؤية الحزن بطريقة تركز على التأمل في ماهيته ومحاولة وصفه وإمعان النظر فيه وفي جوهره، تقول لجنوب أخت عمرو ذي الكلب: (3)

كل أمريء بطوال العيش مكذوب وكل من غالب الأيام مغلوب  
وكل حي وإن طالت سلامتهم يوماً طريقتهم في الشر دعبوب  
وكل من غالب الأيام من رجل مود وتابعه الشبان والشيب  
بيننا الفتى ناعم راض بعيشته سيق له من دواهي الدهر شؤبوب

يبدو أن هذا الشاعر الهذلي قد ارتبط بالحزن ارتباطاً حميماً، فالحزن لديه لا ينطلق عن سبب فردي (موت، ألم، فراق، جوع..) وإنما يتجاوز المسببات التي ينجم عنها

1- شرح أشعار الهذليين: ج2، ص 81

2- شرح أشعار الهذليين: ج3، ص 1199

3- نفسه: ج3، ص 124

الحزن عادة إلى الحزن نفسه موقفا فلسفيا، وهاهو ذا أبو صخر الهذلي يجسد مشاعر الوجد عنده، ويختار المعادل الموضوعي لهذا الوجد في شكل شخصية فنية من صنع خياله، وهي عجوز شمطاء فقدت بنيتها، ثم يضيف في تعميق هذه الشخصية وتصوير حالتها، وظروفها بتقرير أنه "لم يبق الزمن لها أهلا" حتى يدرك الحزن من خلال وصف انبثاقته في ذاته هو، فيقول: (1)

فما وجد شمطاء العوارض أفلنت      بنيتها فلم يبق الزمان لها أهلا  
وقد لبست حتى تولى شبابها      إذا مات بعل بُدلت بعده بعلا  
ولم يبق من أبنائها غير واحد      وما إن أقرت قبل مولده الحملا  
تكف عليه الدرع ثم تضمه      إلى كبد قد جربت قبله الثكلا

إلى أن يقول:

فبكتّ عليه كل مساء ليلة      بدمع تراه لا قليلا ولا ضحلا  
فلما أفاقت قيل قد كان حبه      لها سقما أو كان يا ويحها خبلا  
فأيسر ما أبدي بليلى كوجدها      سوى أنني أبدي لها خلقا جزلا

يستخدم الشاعر هنا ضمير الغيبة للإشارة إلى صبره وتجلده ( بنيتها، لها، شبابها، أقرت، تضمه إلى كبد ) فإنه لا يقصد تحديد المشكلة بقدر ما يحاول رسم خصوصية موقفه، فالحزن الذي يحس به ناتج عن إحساس خاص مرتبط بموقف ذاتي، وإنما هو يحاول أن يجعله إحساسا كونيا عاما يعيشه الشاعر في لحظة من لحظات – ربما – الفرح، وهذا الذي يجعله باحثا على من يسقط عليه هذا الحزن، فهاهو ذا يحاول أن يشق طريقه وسط حياة مليئة بالمرح والحبور وبشكل متماسك وقوي مما يدل على أن ولادة الحزن ليست سوى انبعاث من أعماق الذات الإنسانية، إذ إن الحزن يعيش في داخل الإنسان ممتدا في أعماقه ينتظر لحظة الانبعاث المجهولة، وهذه اللحظة تأتي بشكل مباغت وخفي مخلفة وراءها ألما حادا وعذابا لا يطاق.

ويكتسب الحزن دلالاتها من خلال السياق، وها هو ذا الشاعر يرسم مدلولات متعددة لآثار الحزن في ذاته، فيمسك بخيط يشده إلى ماضٍ أحب فيه أهله فقال يرثي ابنه

ألا بات من حولي نياماً ورُقداً  
وعاودني ديني فبت كأنما  
بأوب يدي صنّاجة عند مدمن  
ولو أنه إذ كان ما حُمّ واقعا  
ولكنما أهلي بواد أنيسه  
لهنّ بما بين الأصاغي ومنصح  
ألا هل أتى أمّ الصبيين أنني  
ومضطجعي ناب من الحي نازح  
تذكرت ميتا بالغرابة ثاويًا  
شهابي الذي أعشو الطريق بضوئه

نقرأ في المقطع السابق فاعلية الحزن في ذات الشاعر، حيث يستخدم الجمل الفعلية بصورة مكثفة: (عاودني حزني، عاودني ديني، ينتشي، يتغرد، يحفى، يتودد) ليرسم حقيقة المعاناة النفسية العميقة التي يحس بها، فالحزن يلف المكان كالدخان مما يؤدي إلى الشعور بالاختناق الذي يبعث عن الشعور المتواصل بالافتقاد لكل ما هو جميل، ومن هنا يعتصر الألم قلب الشاعر ويأسر روحه، فتفيض مشاعره باللهيب الذي أحرق جذور الفرح في أعماق الشاعر، وترسم النهاية تحدياً لهذا الحزن الذي أفتقد صفة الحنان بعد أن أصبح مسخاً مستوحشاً، وذلك حين نقل لنا صوراً من الطبيعة غير الإنسانية، فيقول في النهاية: (2)

تحول لونا بعد لون كأنه      بشفانٍ ريح مقلع الوبل يصردُ  
تحول قشعريراته دون لونه      فرائصه من خيفة الموت تُرعد

ولعل انتقال الشاعر المتكرر من ضمير المتكلم (أنا) إلى الضمائر الأخرى، مما يجعل هذا الشعر يحمل في طياته مشاركة عامة للإنسانية في تلقي الحزن، وهذا يعني أن حزن الشاعر الهذلي — رغم خصوصيته — لم يعد حزناً فردياً، وإنما هو فعل متحرك، ومع تحركه يلتقي الشاعر بالبشر جميعاً فيصير للحزن بعد إنساني عام.

1- شرح أشعار الهذليين: ج3، ص 165 أو ما بعدها

2- المصدر السابق: ج3، ص 1170

## 2- الكلمة / اللون:

يساهم اللون في تشكيل دلالات النص الشعري الهذلي من خلال ما يبتعثه في المتلقي من إحياءات، ويوظف الشاعر اللون توظيفا نفسيا يقوم من خلاله بالعدول عن الاستخدام العادي للون إلى الاستخدام الفني القائم على الجودة والابتكار، ومن هنا يتحول اللون من عنصر شكلي زخرفي إلى أداة تعبيرية تؤدي المعنى وتلونه.

ويبين الإحصاء الذي تظهره الجداول التالية استخدام اللون في شعر هذيل، مما يبرز حقيقة استخدام هؤلاء الشعراء للون كمفردة تجسد موقفا أو شعورا أو انفعالا يدعم اللغة الشعرية ويزيد من دلالاتها الفنية.

ويهدف هؤلاء الشعراء إلى استخدام اللون إلى توصيل التجربة عن طريق الإحياء بها، حيث تتم إثارة التخيل لدى المتلقي لاستحضار اللون الذي يستمد دلالاته في كثير من الأحيان من حركة السياق. ومن هنا فإن المتلقي لا يتمكن من فهم دلالة اللون دون وجود قرائن يوحي به النص الشعري المتحقق، وهذا يكسب النص الشعري إحياءات ثرية تدعم النسيج اللغوي للقصيدة الشعرية المتحققة .

وتظهر القراءة التحليلية للجدول (1،2،3) غلبة اللون الأسود ودلالاته ، وكذلك اللون الأبيض ودلالاته ثم باقي الألوان الأخرى، مما يدل دلالة صريحة على رؤية ثنائية متوازنة حيث الموت والحياة، الظلمة والنور، الفرد والقبيلة. أما اللون الأخضر فيأتي في المركز الثالث بعد الأسود والأبيض، ويكثر استخدامه في شعر هذيل، مما يعكس رؤية الشعراء الهذليين التي تؤمن بالحياة، وتتطلع في رحلتها اليومية المتكررة نحو الخصب والنماء والتجدد.

كما تنتشر الألوان الأخرى في معظم شعر هذيل وبخاصة اللون الأصفر، مما يشير إلى تلك الحياة البدوية التي كانت تديرها القبيلة يوميا جماعات ووحدا، تبحث فيها عن الاستقرار والعيش الكريم. وهذا التشكيل في الألوان يشير بدوره إلى خصوبة التجربة الشعرية، وسعة رؤية الشعراء الفنية، فالشاعر الهذلي ينتقل في توظيفه للون الواحد من السلب إلى الإيجاب وذلك وفقا للتجربة الشعورية التي يخوضها:

## الجدول

النسبة	العدد	اللون
31,10	85	الأبيض
31,56	63	الأسود
7,98	19	الأخضر
15,55	35	الأصفر
29,18	62	الأحمر

### 3- الكلمة / الصفة:

تعد الصفة عنصراً فعالاً في التشكيل اللغوي لدى الشعراء الهذليين، وذلك لأنها تعمل على إنتاج الدلالات التي تمنح اللغة طاقتها الشعرية، وتظهر التجربة الشعرية لدى شعراء هذيل مقدرتهم الواسعة على توظيف الصفة في خدمة النص الشعري، حيث يعتمد الوصف بشكل أساسي على رؤيا الشاعر الخاصة للشيء الموصوف أولاً وعلى إحساسه الفني به، ومن هنا فإن الكشف عن ماهية الصفة في شعر هذيل يحتاج إلى تأويل المتلقي من خلال الدخول إلى العالم الخاص بالشاعر الهذلي .

وتتطلب قراءة دلالات الصفة ملاحقة الموصوف في السياق الذي يرد فيه لمعرفة إيحاءاته داخل القصيدة، ولذلك يجب تحليل الصفات داخل النص الشعري المتحقق، حيث إن كل ما يشع عن الصفة من طاقات إيحائية يعتمد بشكل أساسي على السياق، وبذلك تغدو الصفة حبلً بظلال مختلفة من المعاني من خلال علاقتها بما تقدمها وما تلاها من الألفاظ.

وللإشارة إلى دور الصفة في التشكيل اللغوي لدى الشعراء الهذليين، يمكن أن نحلل بعض النماذج المختارة، والتي تتراوح بين الاستخدام العادي المألوف للصفة والاستخدام غير العادي والخاص لها، ويتبدى الاستخدام المألوف والشائع للصفة في قول ربيعة بن الكوند: (1)

نشرت لها ثوبي فبات يكنها تحلب معاج من الماء مئثق  
وأبيض يهديني وإن لم أناده كفرق العروس طوله غير مخرق

إن البشري تحمل في تضاعيفها الخير والتفاؤل، وحين أطلق الشاعر صفة البياض عليها انسجمت دلالات الصفة مع الموصوف، فالبياض لون الخير والنقاء والفرح. وهذا التطابق بين الصفة والموصوف يسهل فهمه لدى المتلقي نظرا لشيوخ هذه الصفة بين الناس.

وتظهر الدلالة الشائعة للصفة المحكومة بمعرفة سابقة من خلال استخدام الصفة كملازم أساسي للموصوف بحيث يشكلان معا معنى واحدا، ويتجلى ذلك في قول الشاعر أبي ذؤيب: (1)

ترى شربها حمر الحداق كأنهم أساوى إذا ما مار فيهم سوارها  
"حمر الحداق" تتشكل الصفة مع موصوفها تلازما يؤلف لقباً لمعاقري الخمر، ويبدو من الواضح أن الصفة - هنا - محكومة بمعرفة سلفية، ولذلك تبدو متوقعة من المتلقي.

أما الاستخدام الخاص للصفة في شعر هذيل فإنه يعتمد على التجربة الشعورية الخاصة بالشاعر، إذ يستخدم الشاعر الصفة من خلال إسقاط مشاعره الذاتية التي تحمل رؤاه الفنية الخاصة، يقول أبو ذؤيب: (2)

فقلت لقلبي يالك الخير إنما يدلوك للموت الجديد حبابها  
إذ تتوزع الصفة الواحدة على كامل القصيدة حيث تشمل الأنواع كلها، وتعكس حالة الحزن التي يعيشها الشاعر، ويلحظ القارئ أن الصفة - هنا - موحدة للموصوفات، بيد أن دلالات الصفة لا تتكشف إلا من خلال ربط الصفة بالموصوف على نحو يجعل لكل صفة جوها الخاص بها والذي تمليه تجربة الشاعر. فالصفة / الحزن عند الشاعر تعد تجربة حاملة لكل أبعاد المأساة والألم التي تعيشها الذات الشاعرة.

**ثانياً - الجملة:** لا تحمل الكلمة قيمتها بمعزل عن تركيبها ونظمها، فالألفاظ لا تفيد حتى تؤلف ضرباً خاصاً من التأليف، ويعمد بها إلى وجه دون وجه من التركيب والترتيب (3). وبذلك تستمد الجملة قيمتها الفنية من ألفاظ معجمية بيد أنها لا تخضع

1- المصدر نفسه: ج1، ص 75

2- نفسه: ج1، ص44

3- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة: ص 4

للأنساق التأليفية المتواضع عليها، وهذا ما يجعلها تنقطع في الذهن عن معانيها المعجمية لتصبح بؤرة من الإشعاعات الإيحائية التي تتعدد بتعدد القراء. ويعد "جاكوبسون" من الرواد الذين وظفوا علم التركيب في تحليل النصوص الشعرية، ويقوم التركيب اللغوي لديه على " تعادل مرتكز على المزج بين جدولين هما جدول اختيار الأدوات التعبيرية من الرصيد المعجمي الغوي، و جدول التوزيع لرصف هذه الأدوات أو الوحدات اللغوية وتركيبها تركيبا يقتضي بعضها قواعد النحو، ويسمح ببعضه الآخر التصرف في الاستعمال، والتطابق بين هذين الجدولين هو الذي يقرر الانسجام بين مفردات النص الأدبي وجمله" (1).

وعلى هذا الأساس يصبح التركيب اللغوي لدى "جاكسون" قائما على أساس الاختيار من الرصيد المعجمي الغوي، ثم يأتي بعد ذلك دور عملية التركيب الغوي للألفاظ وفق ما يقتضيه قانون التجاور ويؤكد " جاكسون " أن " الوظيفة الشعرية تتركز بشكل مكثف في الرسالة الشعرية التي يتوقف اللسان فيها على التصريح بمضمون الرسالة، ويعدل منشئها عن الكلام العادي ليوظف الكلمات توظيفا فنيا فيه خروج عن المألوف في ناحيتين هما: النموذج اللغوي من جهة، والمقاييس الأدبية السالفة من جهة أخرى" (2).

ومن هنا تتجاوز اللغة الشعرية في شعر الهذليين الأعراف اللغوية السائدة لتشكل انزياحا عن قواعد النظام اللغوي، فتتحول بذلك من مجرد وسيلة في الأداء إلى غاية من غايات النص الشعري الهادفة إلى تحقيق صورته الفنية على أكمل وجه.

### 1- البنيات الأسلوبية في النص الشعري الهذلي:

لقد ساهمت الأسلوبية – التي تعد امتدادا لعلم اللغة – في الكشف عن خصائص اللغة من خلال التركيز عليها لذاتها، حيث تقوم النظرية الأسلوبية بدراسة علاقة الدال بالمدلول، وعلاقة الدال بالسياق، وهذا يعني أن اللغة ليست مجموعة دوال محددة المدلولات بحيث يشير الدال فيها إلى مدلول واحد في الموقع الواحد، وإنما تتعدد

1- عبد الفتاح المصري: طريقة جاكوبسون في دراسة النص الشعري . مجلة الموقف الأدبي . العدد122، سنة1981،ص34

2- المرجع السابق : ص 32



مدلولات اللغة وفقا للسياق الذي توضع فيه، ومن هنا فإن قيمة اللغة تتجسد فيما توحى به لا فيما توضع له في الأصل؛ وذلك لأن: " لغة الشعر اللغة الإشارة، حيث أن اللغة العادية هي لغة الإيضاح، فالشعر هو، بمعنى ما، جعل اللغة تقول ما لم تتعلم أن تقوله " (1).

وتزخر لغة الشعر الهذلي بالبنىات الأسلوبية التي تتبدى فيها انزياحات على المستوى الأفقي، ومن ذلك ما يلي:

#### \* - استخدام المستويات الاسمية والفعلية:

إن للتراكيب اللغوية في العربية خصائص متباينة، من حيث البنية، ومن حيث الوظيفة المتداولة؛ فكل ضرب منها يستعمل في طبقة مقامية معينة، ولغرض خطابي معين كذلك، وهذا التباين في الطبقات المقامية والأغراض المؤداة تميز بين أنماط من البنىات المبرأة. وقد تحدثت البلاغة العربية عن مجموع هذه الأنماط، وبينت بعدها التداولي، مثل التقديم والتأخير، والقصر، والحذف والذكر.. وما إلى ذلك. وقد قارب المتوكل في كتابه " الوظيفة والبنية " (2) بين الأنماط العربية والأنماط التي اقترحها " ديك سيمون " فوجد تقاربا ملموسا بين النمطين يتقاطع بتركيزهما على بؤرتين هما: بؤرة ترتبط بالمعلومة التي تكتفي بإتمام معلومات المخاطب، وهي في البلاغة تدخل تحت (الخبر الابتدائي)، وعند " ديك سيمون " تحت بؤرة التتميم، والبؤرة الثانية: هي المرتبطة بالمعلومة التي يقوم حولها خلاف بين المتخاطبين، وهي في النمطين معا تنضوي تحت اصطلاحات واحدة، هي بؤرة الحصر، وبؤرة التعويض / القلب

ولم تخرج تلك المقاربة عن إطار اللغة المعيارية إلى اللغة الشعرية، لقراءة دور تلك البنىات في الخطاب الشعري من حيث قصدية البنىات المبرأة وأثرها الجمالي وأدى ذلك إلى قطع (المكون) الوظيفة البؤرة عن سياقه، في اللغة الشعرية لا يكتسب (الحد) وظيفته إلا في سياقه، مما يشير إلى أن التبئير درجات في اللغة الشعرية، فيؤثر في العناصر الأخرى ويتأثر بها ، كما يعمل على تلاحم البنية الشعرية. وبذلك تتخطى الدلالة إطار الجملة النحوية إلى الجملة الشعرية مما يكون بؤرة مهيمنة إما على البيت

1- أدونيس : مقدمة الشعر العربي : ص125

2- المتوكل: الوظيفة والبنية: ص 145-146

أو القطعة الشعرية أو القصيدة، أو شعر عصر معين، أو شعر قبيلة مثل قبيلة هذيل، ولملامسة الفارق بين الجملتين: النحوية والشعرية لأبد من توضيح ما يميز جمل النظام من جمل النص\*؛ فجمل النظام، جمل يتم توليدها بواسطة القواعد المهيمنة لنظام لغوي معين، أما جمل النص فهي المعنى المحسوس للجملة.. وقد تظهر هذه الجملة في بعض اللغات، على الأقل على شكل نصوص كاملة، أو أجزاء من النصوص، وبهذا الاعتبار فإن نطق جملة ما لا يؤدي معنى جملة؛ أي أن جملة نص محسوسة ليست بالضرورة جملة نحوية لأنها بالاعتماد على السياق قد تكون مجرد حرف نفي. هذا التقسيم الثنائي يقدم جملة النص بأشكال لا نهائية لا يمكن حصرها، وذلك عكس جمل النظام التي تحمل قانونا عاما هو: المسند + المسند إليه + الملحقات.

وحديثنا عن جمل النظام في الشعر الهذلي لا ينفصل عن الحديث عن جمل النظام في الشعرية العربية الكلاسيكية بشكل عام، فالجملة الفعلية ( فعل +فاعل ) تشكل في اللغة المعيارية المعيار اللغوي الأول الذي يمثل النظام اللغوي العربي، وتقدم الفاعل على الفعل هو ما يخلق النوع الثاني من الجمل، وبالتالي فإن الجملة الفعلية في اللغة العادية يعزز الوظيفة الإفهامية للخطاب.

وفي الإحصاء الذي أجرته على ألف (1000) بيت من الشعر موزعة على خمس أغراض شعرية، تبين تفوق الجملة الفعلية من حيث كثافة حضورها؛ فقد تشكلت نسبة 69% من مجموع الجمل في حين شكلت الجمل الاسمية 31% ولا أريد أن أصدر حكما جزئيا فأقول: إن هذا يدل على أن الشعر الهذلي يقترب من اللغة المعيارية، وأنه لو كانت النسبة بعكس ذلك؛ أي أن كثافة الجملة الاسمية أكبر من الجملة الفعلية، لدل ذلك على أن الشعر الهذلي يبتعد عن اللغة المعيارية، ويقترب من اللغة الشعرية، هذا إذا كانت اللغة الشعرية تتسم بابتعادها عن اللغة المعيارية؟

إن هذا التريث بإطلاق الحكم لا ينبع من نفينا لتمييز اللغة الشعرية، وإنما من ضرورة التوضيح أن هذه الجمل التي أحصيتها، تتداخل وتتفاعل، فالجملة الفعلية

\* بين الجملتين فارق يدرك بشكل حدسي إلا أن (تشومسكي) طور المستوى التحويلي اللساني ظن بهدف تفسير الاستجابات الحدسية التي تثيرها تلك الجمل، من خلال البحث في بنية الجملة صرفيا وصوتيا. — ولسوف يتجلى هذا أكثر في البنى النحوية —

ليست مغلقة داخليا؛ إذ هي بالإضافة إلى ثلونها بما يعمل عمل الفعل، تحتوي بداخلها على حياة متجددة تخلقها عناصر متعددة، كالنقد والتأخير والفصل والوصل والقصر والاعتراض ونفي المعيار السياقي بالانتقال من صيغة معيارية إلى أخرى، أو من فعل إلى اسم والعكس، أم من خبر إلى إنشاء طلبي أو غير طلبي، ثم توطر بنية التوازي على ذلك داخل الجملة الواحدة وخارجها، متضافرة مع عناصر التشاكل والتباين بين الوحدات المعجمية والمتواليات الفكرية، ومستوى الإيقاع بشكل عام.

#### أ- بنية القلب: "التقديم والتأخير":

يتألف الكلام في اللغة الطبيعية من وحدات معجمية متنوعة، تشكل باجتماعها جملة مفيدة، وتشكل مع مثيلاتها خطا متسلسلا ممتدا للوصول إلى مفهومية الخطاب. ويخضع اجتماع الوحدات في جملة إلى معايير تفرض ترتيبا محددًا، كما هو في الجملة الفعلية، مثلا ( فعل + فاعل + ..... ) ويخضع ذلك الترتيب إلى المستوى الدلالي الذي يفرضه الخطاب، دون اعتبار أية أهمية محددة لوحدة معجمية ما دون أخرى، خارج سياقها، باستثناء ما تجب لها الصدارة، كألفاظ الشرط والاستفهام، لتحقق الغاية مدلولها التركيبي في الجملة.

وعليه، فإن موقع الوحدة المعجمية في الجملة محكوم بعلاقة نحوية / دلالية تفرضها الوظيفة الإفهامية للخطاب، وأي تغيير في موقعها سيؤدي إلى أحد أمرين: إما تعطل الوظيفة الإفهامية، وبالتالي إلغاء مفهوم الخطاب كوسيلة تواصل، أو إنتاج دلالة جديدة تغني الدلالة الأولى وتنوعها، وقد تتغير طبيعة الخطاب بهيمنة وظائف جديدة عليه، ونمثل لذلك بهذه الجملة:

الجملة الأولى : زار خالد القدس

3            2            1

تقع الوحدات المعجمية في الترتيب المعياري للغة الطبيعية داخل الجملة الفعلية (فعل + فاعل + مفعول به )، وتحمل الجملة الخبرية خبرا ينقله المرسل بحيادية إلى المرسل إليه والأخير خالي الذهن من طبيعة الخبر الذي تحمله الجملة.

إن هيمنة الوظيفة الإخبارية تلك هي التي حققت ذلك الترتيب للوحدات المعجمية دون غيره؛ فالجملة لا تحمل غير دلالة التعريف، أو إخبار المخاطب بالموقع الذي زاره خالد، أما إذا قمنا بترتيب اعتباطي للوحدات، وليكن على الشكل التالي:

الجملة الثانية: خالد القدس زار

1 3 2

سنكتشف غياب صفة الجملة المفيدة من التركيب، ومن ثمة صفة الخطاب القابل للتحليل، أما إذا غيرنا الترتيب على النحو التالي:

الجملة الثالثة: القدس زار خالد

2 1 3

الجملة الرابعة: خالد زار القدس

3 1 2

فإننا سنحصل على جملة سليمة لم تفقد صفتها ووظيفتها الإفهامية، إلا أن ذلك لا يكفي لوصفها، فهناك بعد جديد أضافته كل جملة على حدة يختلف عن النماذج التركيبية الأخرى. ففي (ج3) يتصف المكون (1) الثالث بأنه مكون داخلي يشكل عنصرا من عناصر الحمل، على الرغم من تقدمه على الفعل/المكون\* فخالد يقوم بفعل الزيارة إلى مواقع متعددة، ومنها القدس. فهو إذن — أي المكون (3) — مكون داخلي غير خارج عن موضوع الحمل ولكنه حامل للتبئير في الجملة. وهذا ما يضيفه في (ج3) ولم يكن موجودا في (ج1) و(ج2)، كما أنه غير موجود في (ج4) كما

\* يتم اشتقاق الجملة، حسب النحو الوظيفي، عبر بناء ثلاث بنيات رئيسية: بنية حملة وبنية وظيفية وبنية مكونة. تظلع البنية الأخيرة ( البنية التركيبية والصرفية ) بالخصائص الدالية والتداولية الممثلة بالبنيتين الحملية والوظيفية ، وتعد المفردة في ذلك الترتيب محمولا لوظائف دلالية ، ينتمي تركيبيا إلى مقولة الفعل أو الاسم أو الصفة. المتوكل: الوظيفة والبنية: ص 1

سنلاحظ؛ ففيه يتركز موضوع الحمل على فعل الزيارة من قبيل زوار مدينة القدس، وحين تتصدر الجملة بالمكون (2) وهو مكون خارج عن موضوع الحمل في الجملة، يحتل هو موقع التبئير، ويحوّل الجملة من بنية فعلية في تركيبها إلى اسمية .

إن الخصائص البنيوية، كما لاحظنا، للجملة هي التي حددت خصائصها التداولية، فبالإضافة إلى ما سبق، يبقى المقام التخاطبي أهم الخصائص المميزة لكل جملة؛ ففي (ج1) يكون المخاطب خالي الذهن، وهو ما سمته البلاغة العربية بـ " الخبر الابتدائي" لاندفاع المتكلم في الكلام مخبراً، فتستغني الجملة عن مؤكّدات الحكم، وفي (ج3) يكون المخاطب متردداً بين معلومات متعددة، ويطلب من المتكلم أن يعين له المعلومة الواردة ويسمى " الخبر الطلبي"، ويقتضي عند السكاكي في المفتاح بنية مختلفة تقوم على تقوية الحكم ببعض المؤكّدات، مثل: "لزيد عارف" وفي (ج4) يمد المتكلم المخاطب بالمعلومة المطلوبة للتعين؛ فالمخاطب متردد بين أن يكون خالد قد زار القدس أو شخص آخر، فيطلب من المتكلم أن يعين له من زار القدس بواسطة الجملة: أخالد زار القدس؟

ويكون المتكلم في هذا المقام التخاطبي يعلم أن من زار القدس هو خالد.

يلاحظ مما سلف تعدد الجملة الواحدة مع الحفاظ على بنيته الدلالية المركزية. إلا أن تعدد الصور عدّد أشكال التبئير في الجملة الواحدة وفقاً لطبيعة المكون وموقعه، وحمل هذا بدوره دلالات جديدة نتجت عن انزياح الخصائص البنيوية لكل جملة عن (ج1) الأساسية / المعيارية، وبالتالي فقد اختلفت درجة الوظيفة الإفهامية في الجملتين (3،4).

مع اختلاف درجة الوظيفة الإفهامية يتغير الخطاب من خطاب نثري إلى خطاب شعري، حيث تبرز الوظيفة الشعرية، كمؤشر على تلك الانزياحات داخل العلائق التي تقيّمها الجملة بين وحداتها المعجمية، وبالتالي فإن القلب (التقديم والتأخير) ينبع من تحويل اللفظ من مكان إلى مكان، أي هو انزياح عن اللغة الطبيعية.

غير أن بعض الآراء لا ترى فيه ذلك، ففي قراءة الدكتور بلّمليح لمبنى الشعر عند المرزوقي (421 هـ) من خلال نظام التوازي أو التقابل، نرى أن التقديم والتأخير من أبرز ظواهر "التوازي بالتخالف"\* عند المرزوقي وذلك " لأن الوضع الطبيعي للغة

يتمثل في أن تتركب وحداتها في إطار الرتبة المنطقية والنحوية التي لا بد من أن تسفر عن انسجام تألوفي ينبثق عن الانسجام الدلالي الذي نتوخى منه الفعالية التواصلية التي نقصد إليها في كلامنا اليومي، ولكن نظام الشعر يغير من منطق الرتبة بقدر ما ينسجم مع نظامه التركيبي الخاص الذي هو نظام التقابل. فيفسر بحكم هذا التغيير عن تواز بالتخالف لا يمكن أن نعدّه من جهتنا انزياحا أو خرقا للغة الطبيعية، وإنما هو تغيير يقصد إلى الفعالية الدلالية بحسب الوضع الذي يكون عليه التركيب الشعري ضمن التوازي والتخالف؛ أي إذا كان منطق الرتبة غير متوافق مع هذا التركيب، فإن قصد المتكلم إلى الفعالية المتوخاة من عدم التوافق هذا. ولذلك فإن التقديم والتأخير تركيب شعري نابع من نظام التوازي بالتخالف، ومشحون بدلالة لا يمكن أن ندركها بإرجاعه إلى منطق الرتبة، وهي دلالة لا يمكن أن تمارس فعاليتها إلا ضمن التركيب الذي أسفر عنها، لأنه لا يمكننا أن ننقلها.. إلا عبر هذا التركيب"<sup>(1)</sup>.

إن الخلاف بين القراءتين يعود إلى أن الأولى ترى في الشعر نظاما للانزياح ونفيه، في حين ترى القراءة الثانية أن الشعر نظام للتقابل، إلا أنهما معا ينطلقان من الشعر بوصفه نظاما لغويا؛ وبالتالي فالاختلاف بينهما يحضر بالقدر الذي يكشف عنه الباحث من خلال رصده للتقديم والتأخير ضمن شبكة العلاقات التي يقيمها النظام الواحد، الانزياح أو التوازي. وبذلك يشكل التقديم والتأخير حلقة في نظام متكامل، مثله مثل الصورة الصوتية والصورة الشعرية.. وهو في كلا النظامين يحمل دلالة جديدة، وتعريفه ضمن نظرية الانزياح. بأنه نقل لفظ من موقع إلى موقع ضمن الجملة الواحدة، لا يعني أن دلالاته الجديدة هي دلالة قارة في دلالاته الأساسية / المعيارية، وبالتالي يمكن إدراكها بإرجاعه إلى منطق الرتبة؛ كما لاحظنا في أمثلة التبئير الماضية(ج1،3،4) التي هيمنت الدلالة الجديدة فيها على الجملة، ولو كنا في سياق جمل شعرية لقلنا هيمنت عليها الوظيفة الشعرية، وانزوت الوظيفة الإفهامية.

يعمل التقديم والتأخير، وفق خصائصه البنيوية والتداولية تلك، بتناغم مع تلك  
الفعاليات الشعرية الأخرى القائمة على قانون الانحراف عن اللغة المعيارية، ولذلك  
تكتسي دراسته أهمية لا تقل بصورة التركيب النحوي الشاملة، عن أهمية دراسة  
التركيب البلاغي، خاصة إذا شكل بؤرة مستقلة في الفعالية الشعرية وأعطى إلى  
الجملة النحوية قيمتها التعبيرية.

وهذا ما نلاحظه في الشعر الهذلي، فقد شكل القلب نسبة 29% من مجموع الجمل  
المتوافرة في (1000) بيت شعري، جاء في الرتبة الأولى الجار والمجرور بنسبة  
متقدمة (80،9%)، ثم انخفضت بقية المكونات إلى درجة متأنية جاء فيها الفاعل  
بنسبة (3،50%) والظرف والمفعول به بنسبة (3،50%) ثم الصفة في الدرجة الأخيرة  
(2%).

وبذلك يمكننا قراءة تلك النتائج بشكل جزئي، منفصل عن صورة النحو، كفعل  
إجرائي ليس غير؛ إن الشعر الهذلي لم يهمل الانزياح على مستوى تركيب الكلمات  
في الجمل، كأداة شعرية فعالة، إلا أن ذلك كان خجولا، فالنسبة الضئيلة التي حققتها  
المكونات، باستثناء الجار والمجرور تدفع الشعر إلى قراءة خالية من التوتر الشعري  
والركون إلى اللغة الطبيعية في ترتيب العبارة، ويشكل ذلك خطرا على الفعالية  
الشعرية في النص إذا لم تظهر فيه عناصر شعرية أخرى تعوض ضعف الانحراف  
على مستوى القلب، ومن ذلك هذه المقطوعة الشعرية للشاعر عبد الله بن مسلم التي  
يقول فيها:

يا للرجال ليوم الأربعاء أما      ينفك يحدث لي بعد النهي طربا  
إذ لا يزال غزال فيه يفتنني      يأوي إلى مسجد الأحزاب منتقبا  
يخبر الناس أن الأجر همته      وما أتى طالبا للأجر محتسبا  
لكنه ساقه أن قيل ذا رجب      ياليت عدة حول كله رجا  
فإن فيه لمن يرجو فواضله      فضلا وللطالب الحاجات مطلبًا  
كم حرة كم درة قد بت أعهدا      تشد من دونها الأبواب والحجا  
قد ساغ فيه لها وجه النهار كما      ساغ الشراب لعطشان إذا شربا  
يقال شهر عظيم الحق في سنة      يهوي لها كل مكروب إذا كُربا

فاخرجن فيه ولا ترهبنَ ذا كذبٍ قد أبطل الله فيه قول من كذبا (1)  
لا يتجاوز القلب في المقطع بكامله أكثر من موضعين بارزين، يمكن القول أنهما  
ساعدتا على خلق توتر شعري طفيف، في حين خلت مساحة النص بشكل عام من  
مظاهر القلب، ولا أقول هنا بضرورة انتشار القلب في أغلب أبيات القصيدة على  
الرغم من أهميته، كما نلاحظ في الأبيات التالية للشاعر الهذلي ابن جندب في قوله:

ياقوم من لبلابل الصدر ولقاتل في ليلة النحر  
ولقَبَلَهَا ما قد رمى أصلاً في مسجد الأحزاب في العصر  
قلبي بأسهمه فأقصدني منه بطرف نافث السحر  
تحت النقاب فلم أزل ضمناً في كربة منها ولم تدر  
تلك التي طال العناء بها والهَمُّ حتى مطلع الفجر  
أهذي بها ولَهَانَ منلهاً في النوم واليقظات والشعر (2)

في النص أكثر من عشرة مواقع للقلب، وهو يتجاوز نسبة مواقع القلب في النص  
السابق بثلاثة أضعاف إلا أن الشعر حافظ على هيمنته في النص الأول بفعل عوامل  
أخرى في الصورة النحوية أو الصورة البلاغية وكان ذلك أكثر وضوحاً في النص  
الثاني وهذا ما سنلاحظه في الفقرات الآتية الأخرى .

والقلب كعنصر شعري لا يتوافر في القصيدة بشكل اعتباطي؛ فالانزياح الذي يعبر  
عنه يكسر نمطية الصورة على محورين: الأول هو المعيار الموسيقي، والثاني هو  
المعيار اللغوي في اللغة الطبيعية. يظهر الأول في النص، ومن نسقه وطبيعته، إنه  
معيار داخلي، تلح طبيعة الشعر عليه، وينشأ الثاني من طبيعة الخطاب النثري وهو  
معيار خارجي، تلح طبيعة الخطاب الشعري على خرقه للخروج إلى لغة أخرى لا  
تعرف الثبات والتواصل الممتد والوضوح الدائم، إنها لغة الشعر الفلقة الممتدة بفعل  
رجعي، والغامضة دون أن تُفقد الخطاب سمته التواصلية .

1- شرح أشعار الهذليين: ج2، ص910

2- المصدر نفسه: ج2، ص 911



إن خرق المعيارين: الداخلي والخارجي، هو تكسير لجمود المخيلة الشعرية لدى المتلقي؛ من أجل دفعه للإمساك بجمالية فن اللغة، والإحساس بالمتعة الجمالية التي يقدمها الخطاب الشعري. أما بالنسبة إلى المرسل فالنص لا يعبر بترتيبه الطبيعي للجملة عن الدلالات التي تجيش في وعيه ومخيلته، ولذلك يرى في القلب واقعة لغوية جديدة إلا أنها ليست مجردة عن المتعة الجمالية التي يمسك بها المتلقي، بل هي جزء منها ولا تتفصل عنها .

#### ب- بنية الفصل والوصل :

تعرف البلاغة العربية (الوصل ) بأنه عطف الجملة على الجملة بالواو دون غيره، قياسا بعطف المفرد على المفرد، لإشراك في حكم أو معنى. والإشراك هو تصور معنى بين شيئين يقع الإشراك فيه، كأن يقع الطرفان في حكم إعرابي واحد، مثل ( جاءني زيد وعمر) فقد أشركت بالواو عمرا في المجيء الذي أثبت لزيد فعطف على الفاعلية؛ أو كأن يكون الطرفان كالنظيرين أو الشريكين، بحيث إذا عرف السامع حال الأول عناه أن يعرف حال الثاني، مثل (زيد قائم وعمرو قاعد) فمعنى الجمع هنا أن معرفة وضعية زيد استدعت معرفة وضعية عمرو. وكذلك ينبغي أن يكون الخبر عن الثاني مما يجري مجرى الشبيه والنظير أو النقيض للخبر عن الأول فلو قلت: زيد طويل القامة، وعمرو شاعر كان خلفا لأنه لا مشاكلة ولا تعلق بين طول القامة وبين الشعر. ومنه أن يكون المسند إليه واحدا في الجملتين مثل " يقول ويفعل ويضر وينفع " فالواو هنا تزيد من معنى الجمع قوة وظهورا، أما إذا قلت " يضر وينفع " يبدو ذلك رجوعا عن قولك "يضر" وإبطاله.

أما الفصل في البلاغة: فهو الوصل بالقران، وترك حرف العطف " الواو " لكمال الاتصال بين الجملتين، واتحادهما، فالجملة المؤكدة لها قبلها، أو المبينة لها، وكانت إذا حصلت لم تكن شيئا سواها، كما لا تكون الصفة غير الموصوف، والتأكيد غير المؤكد .. ومثال ما هو من الجمل .. قوله تعالى: "ألم، ذلك الكتاب لا ريب فيه " (1)

فقوله تعالى " لا ريب فيه " بيان وتوكيد وتحقيق لقوله سبحانه: ذلك الكتاب " وزيادة تثبيت له، وبمنزلة أن نقول: هو ذلك الكتاب، هو ذلك الكتاب"(1).

وقد يكون الفصل خلاف كمال الاتصال، وذلك في كمال الانقطاع؛ لأمر عرض في الجملة الثانية، فصارت غريبة عما قبلها، كأن تختلف خبراً أو إنشاءً، ومنه قول الشاعر:

لا تصاحب من الأنام لئيماً      ربما أفسد الطباع لئيم

فالجملة الأولى " لا تصاحب..." إنشائية، طلبية، والجملة الثانية خبرية.

ومنه انقطاع المناسبة المعنوية بين الجملتين، كما في قول الشاعر:(2)

وكيف تهواك أطفال على ظمأ      رمتَ الفطام لها من بعد رضعتْ

تبسمت لك والأخلاق عابسة      إنَّ القلوب على البغضاء قد طبعت

افتقرت الجملة الأولى في البيت الثاني "تبسمت لك" إلى علاقة المناسبة المعنوية مع

الجملة الثانية "إنَّ القلوب.." " مما خلق فصلا كامل الانقطاع.

- والموضع الأخير من المواضع التي يجب فيها الفصل بين الجملتين، هو أن تكون

الجملة الثانية جواباً عن سؤال يفهم من الأول، ويقال حينئذ: إن بين الجملتين " شبه

كمال الاتصال"، ومنه قول الشاعر:(3)

زعم الوشاة بأن هويت سواكم      يا قوتل الواشي فأني يؤفك

بين جملة " زعم الوشاة بأن هويت سواكم " وجملة " يا قوتل الواشي..." شبه كمال

الاتصال لأن الثانية جواب عن سؤال نشأ من الأولى؛ فكأن الشاعر بعد أن أتى

بالشطر الأول من البيت أحس أن سائلاً يسأله: " وهل ما يزعمه الوشاة صحيحاً "

فأجاب بالشطر الثاني إن القراءة الأولية للفصل والوصل في البلاغة العربية تساعدنا

على تفكيكهما إلى ثلاثة مصطلحات: الأول الوصل، وهو ما أشرك فيه الواو الجملتين

بحكم إعرابي، أو معنى، والثاني: كمال الاتصال وهو ما اتحدت فيه الجملتان في

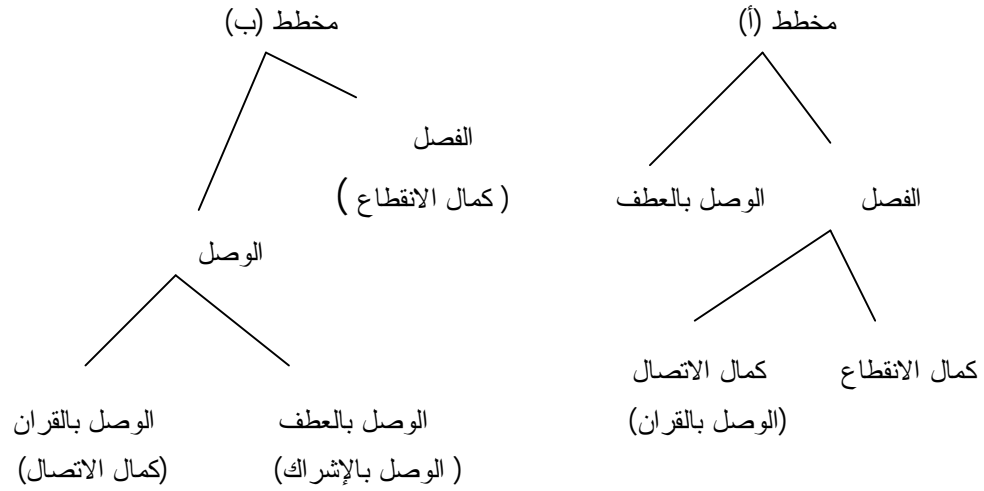
المعنى فاستغننا

1- الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص 170

2- سورة البقرة: الآية 2

3- ابن جني: التمام في تفسير أشعار هذيل: ص 11

عن الواو العاطفة، فبدتاً شكلياً منفصلتين، وهما في اتحاد تام، الثالث كمال الانقطاع، وهو ما انفصلت فيه الجملتان انفصالياً تاماً في المعنى، واستغنتا بذلك عن رابط شكلي يلاحظ من ذلك أنه كان من الأجدر لمنهجية التصنيف أن يضم الوصل بالقران؛ أي النوع الأول من الفصل في تصنيف الجرجاني إلى الوصل بالعطف تحت عنوان شامل هو: الوصل. ثم يحصر مفهوم الفصل ب: كمال الانقطاع، وبذلك نحصل على مخطط (ب) بدلاً من (أ):



يراعي المخطط السابق الوجه الدلالي كانعكاس للوجه النحوي، حيث لا يتحقق الوصل إلا بترابط الوحدة الفكرية، ويكون الفصل هو انقطاع تلك الوحدة بين الجمل المتعاقبة، ولا ندعي بذلك أن الجرجاني أهمل الوجه الدلالي، وإنما جاء تصنيفه شكلياً إذا ارتبط بظهور حرف العطف بين الجملتين على الرغم من دراسته لجزئيات البعد الدلالي بين الجملتين المنفصلتين، وأكد ذلك حين عرف الفصل والوصل بأنهما: "العلم بما ينبغي أن يصنع في الجمل من عطف بعضها على بعض أو ترك العطف فيها"<sup>(1)</sup> يضاف إلى ذلك أن التصميم (ب) سيسمح لنا بالنظر إلى الفصل والوصل من زاوية ارتباطهما، كعنصرين، بنوعية الخطاب، فالوصل (بالعطف أو القران) يوجه نظرنا إلى تعاقب الجمل تعاقب ارتباط، بسبب التزامه بالانسجامين: الصرفي والوظيفي للكلمات الموصولة، وبالتالي فهو يحقق وحدة معنوية، تمثل الوجه الدلالي للقاعدة النحوية، وهذا يتحقق في الخطاب الفكري؛ ولا يعني ذلك افتقاره - أي الوصل -

إلى الوجه البلاغي. فقد درسه الجرجاني ضمن دلائل الإعجاز، كوجه بلاغي ليس غير، إلا أنه بتحقيقه للترابط المنطقي يدفع بالخطاب الفكري إلى الأمام بتسلسل منطقي، ويشكل من الوظائف البلاغية المرافقة لنوعيه تلوينات دلالية تعمق الوظيفة الإفهامية على حساب الوظيفة الشعرية، وهذا عكس مايقوم به الفصل (كمال الانقطاع).

يقطع الفصل خيط التسلسل المنطقي لتعاقب الجمل، ويدمر الوحدة الفكرية الظاهرة، ويخرق الانسجام، وهذا غير مسموح به في النثر، وإلا وصف الخطاب بالتفكك. وإذا كان تمايز الخطابين: النثري والشعري، ينبع وفق نظرية الانزياح، من أن الأول يمثل معيار اللغة العادية، والثاني يمثل الانزياح عن المعيار، فإن الفصل وفق ذلك أداة من الأدوات الشعرية التي تعمل ضمن قانون الانزياح ونفيه، إلى جانب الأدوات الشعرية الأخرى، ولذلك عرفه " جون كوهين " بأنه نمط من الانزياح يتمثل بـ " وصل فكرتين لا تتوافران على أية علاقة منطقية بينهما"<sup>(1)</sup>، ولا يعني ذلك استقلال كل من الفصل والوصل بخطاب معين، بل فاعلية كل منهما في اللغة، مع الإشارة إلى أن الفصل لا يتحقق وجوده الشعري في خطاب ما إلا ضمن معيارية الوصل في الخطاب نفسه، في حين أن الوصل لا يشترط ذلك، بنظام معياري. فوظيفته تتبع من نظامه الداخلي، عكس الفصل الذي تتبع وظيفته من ارتباطه الخارجي بنظام معياري.

وفق ذلك التصور ملنا إلى إحصاء الفصل والوصل في (1000) بيت من الشعر الهذلي لنبين نسبة استغلال الشعر الهذلي لتلك الأداة آخذين بعين الاهتمام قراءة فاعلية الأداة الشعرية من منظور شمولي يعكس صورة الشعر بشكل عام، ولا يقف عند صورة القصيدة الواحدة أو البيت الواحد، وقد تبين أن الشعر الهذلي يميل إلى الترابط والتماسك حيث تتوالد المعاني من بعضها البعض، وتختلف المتواليات القديمة متواليات جديدة، فقد سجل الوصل بالعطف والقران نسبة متقدمة حيث بلغت ( 32 % ) من مجموع الجمل، وذلك باستثناء مجموع صور الوصل الأخرى بأدوات ربط متعددة،

نحوية ( حروف العطف، أدوات نحوية، ظروف.. ) وأدوات صوتية ( التجانس الصوتي، التوازي... )، كما أن الوصل بالعطف تقدم على الوصل بالقران فكانت نسبة الأول (19%) من مجموع الجمل، في حين كانت نسبة الثاني (13%) والاختلاف بين النسبتين يندرج ضمن ميل الشعر إلى التماسك والارتباط، كما ذكرنا. فإذا كانت أشكال الربط بأدوات الربط المتعددة هي النسبة الغالبة بين الجمل حيث بلغت حوالي (62%) فإن الترتيب الطبيعي أن يكون الوصل بالعطف في الدرجة الثانية، وبعد ذلك يكون كمال الاتصال ( الوصل بالقران ) في الدرجة الثالثة، فإن الأخير يوحي بالانقطاع الظاهر على الرغم من تسميته بكمال الاتصال على صعيد المعنى، في حين يتحقق الاتصالان: الظاهري والمضموني في الوصل بالعطف، ونستطيع أن نرى صور الارتباط تلك في هذه المقدمة الغزلية لقصيدة مدحية، واخترنا كامل المقدمة لتشكّل وحدة متماسكة مضمونيا، بالإضافة إلى تجاوزها مفهوم المقطع بكونها جزءا من قصيدة للشاعر الهذلي ساعدة بن جؤية: (1)

- 1- هَجَرَتْ غُضُوبٌ وَحُبٌّ مِّنْ يَتَجَنَّبُ وَعَدَّتْ عَوَادٍ دُونَ وَليِكَ تَشَعَّبُ
- 2- وَمِنَ الْعَوَادِي أَنْ تَقِيكَ بِيَغْضَاةٍ وَتَقَاذِفُ مِنْهَا وَأَنَّكَ تَرْقُبُ
- 3- شَابَ الْغُرَابُ وَلَا فُوَادُكَ تَارِكُ ذَكَرَ الْغُضُوبِ وَلَا عِتَابُكَ يُعْتَبُ
- 4- وَكَأَنَّ مَا وَفَاكَ يَوْمَ لَقِيَتْهَا مِنْ وَحْشٍ وَجَرَّةٍ عَاقِدٌ مُتْرَبِّبُ
- 5- خَرِقُ غَضِيضُ الطَّرْفِ أَحْوَرُ شَادِنُ ذُو حُوَّةٍ أَنْفُ الْمَسَارِبِ أَخْطَبُ
- 6- بِشَرَبَةٍ دَمَتْ الْكُثَيْبُ بِدُورِهِ أَرْضَى يَعُودُ بِهِ إِذَا مَا يَرْطَبُ
- 7- يَتَّقِي بِهِ نَفِيَانَ كُلِّ عَشِيَّةٍ فَالْمَاءُ فَوْقَ مُتُونِهِ يَتَصَبَّبُ
- 8- يَقْرُو أَبَارِقُهُ وَيَدْنُو تَارَةً لِمَدَائِي مِنْهَا بِهِنَّ الْحَلْبُ
- 9- إِنِّي وَأَيْدِيهَا وَكُلِّ هَدِيَّةٍ مِمَّا تَشْجُ لَهَا تَرَائِبُ تَتَعَبُ
- 10- وَمَقَامِهِنَّ إِذَا حُسِنَ بِمَازِمِ ضَيْقِ أَلْفٍ وَصَدَّهِنَّ الْأَخْشَبُ
- 11- حَلَفَ امْرِيٌّ بَرٌّ سَرَفَتْ يَمِينُهُ وَكُلُّ مَا تُبْدِي النُّفُوسُ مُجْرَبُ
- 12- إِنِّي لِأَهْوَاهَا وَفِيهَا لِامْرِيٍّ جَادَتْ بِنَائِلِهَا إِلَيْهِ مَرْغَبُ

يتشكل المقطع من حركتين رئيسيتين: الأولى هي الوصل، والثانية هي الفصل. تتعدد في مساحة الحركة الأولى صور الربط عبر ستة أبيات تتناسل داخليا لتنتج وحدة فكرية متلاحمة، وإن تعددت الوجوه، ولتبيين ذلك يمكن قراءة النص من زاوية الفصل والوصل على الشكل التالي:

الحركة الأولى ( الوصل ) البيت الأول :

- 1- هجرت غضوب وحب من يتجنب وعدت عواد
- 2- ومن العوادي ... وتقاذف منها
- 3- شاب الغراب ولا فؤادك تارك...
- 4- وكأنما وافاك..
- 7- يقرؤ أبارقه ويدنو تارة
- 8- إني وأيديها وكل هدية
- 9- ومقامهن إذا حبسن ... وصدهن الأخشب
- 10- ولكل ما تبدي النفوس مجرب
- 11- إني لأهواها وفيها لامرئ

الحركة الثانية ( الفصل ) البيت (5) و(6) و(7) كان العطف فيه بالفاء تبدأ الحركة الأولى من البيت لتقدم الأول على الثاني و الأصل أن يأتي التكرار " هجرت، وعدت عواد "ثم تتالي بقية الجمل في الأبيات التالية:(1،2،3،4،8،9،10،11)على صيغة البديل للجملة الجوابية الأولى، وتمثل معها كمال الاتصال الذي لا يحتاج إلى واو العطف أو أي رابط آخر.

وينقطع ذلك الوصل المتواتر في البيت الخامس، والسادس لاستكمال صورة(الشاعر المتيم) في البيت الرابع،وتبدو الجملة "خرق غضيب الطرف" بدلية من جهة ارتباطها بـ(الشاعر) وحوشيه من جهة توتر جمل الوصل بالقران، حيث خرقت التواتر؛ ثم أعاد النص انسجامه في البيت الثامن مع الجملة (وكانما وافاك يوم..) وخلق تلك العودة توترا شعريا لارتباط الجملة بجهتين: الأولى تمثّل الفصل (الانقطاع) الذي وقع بين جملة الحشو التي تصف ( الشاعر ) وجملة الجواب المُمثّلة للوصل بالقران

المتواتر في الأبيات ( 5، 6، 7). الجهة الثانية تمثل الوصل بالقران بارتباطها بجمل الجواب لجملة الوصل .

ينقطع الوصل بالقران مع نهاية الشطر الأول في البيت الثامن ويدخل النص في توليد الوصل بالعطف من خلال علاقة الجملة "ويدنو تارة..." في الشطر الأولى من البيت الثامن بالجملتين المتتابعتين في أول البيت التاسع " وأيديها وكل هدية " وفي أول البيت العاشر " ومقامهن " .

و ينقطع الخطاب ليبدأ النص مع بداية البيت الخامس والسادس والسابع جملة جديدة وموضوعها هو إضفاء صور من الحسن والجمال من الطبيعة على محبوبية الشاعر، قد لا يفصل عن موضوع جملة الوصل في إطار المضمون العام – أي الغزل – ولكنه يفصل عنه في موضوعه الجزئي.

يشكل ذلك صورة الربط بين الأبيات وتوالدها مما يخلق نصا منسجما، أما على المستوى الداخلي فيما بين الجمل داخل البيت الواحد فيهيمن الربط بالأدوات المتعددة التي فصلها الجرجاني ، لأنها "تفيد مع الإشراك معاني، مثل أن (الفاء) توجب الترتيب من غير تراخ و(أو) تردد الفعل بين شيئين وتجعله لأحدهما لا بعينه ... (1)، و يحتل الوصل بالعطف الدرجة الثانية، إذ يشكل أكبر المواقع في النص، كما في البيت الأول (هجرت غضوب وحب من يتحبيب، وعدت عوادي دون وليك..) حيث عطفت جملة الشطر الثاني على جملة الشطر الأول، ووصلت الجملتان بواو العطف، ولكن ليس على أساس إشراك الجملة الثانية الجملة الأولى بالموقع الإعرابي؛ فهذا لا يقع في الجمل التي لا محل لها من الإعراب كما يرى الجرجاني(2) وإنما على أساس الإشراك في المناسبة المعنوية بين الطرفين؛ إذا اقتضت معرفة حال المحب في الجملة الأولى معرفة حال المحبوب في الجملة الثانية.

إن هيمنة الوصل بالعطف بالواو أو غيرها من عناصر الربط يبين ميل النص إلى الترابط المنطقي داخل البيت الواحد، إلا أن ذلك لا يتحقق فيما بين الأبيات لهيمنة

1- الجرجاني : دلائل الإعجاز : ص 172

2-المصدر السابق: ص 171، 173

الوصل بالقران، وهذا ميل إلى وحدة البيت واستقلاله النسبي، وذلك انسجاماً مع الموقف النقدي العربي الذي يرى تركيب القصيدة يقوم على " البيت المستغني بنفسه، المشهور الذي يضرب به المثل " (1).

سجلت هيمنة الوصل، في المقدمة الغزلية المذكورة أو في الأبيات التي قرئت إحصائياً، ندره الفصل " كمال الانقطاع " في الشعر الهذلي، فجاء بين متواليين تنتميان إلى مسند إليه واحد يشكل مرجعية المتواليين، إلا أنهما لا تشكلان فكرة تامة، ومن ذلك قول أبي صخر الهذلي في مدح أبي خالد عبد العزيز بن عبد الله ابن خالد بن أسيد: (2)

لعبد العزيز المضرحيّ الذي له من الخالدين الذرى والذوائب  
قصائد لا يصلحن إلا لمثله يشيع له منها قواف غرائب  
أراني إذا أجددت يوماً قصيدة لغيرك لم يرفع بها الصوت راكب  
وإن أعتمد عبد العزيز بمدحة تبار بها في ليلتها النجائب  
فأقسم ما تفك مني قصيدة تتبى له ما صاح في الجوّ ناعب

يقع الفصل في الجملة الأولى من البيت الرابع، حيث انقطعت الوحدة الفكرية الجزئية عن الدلالة في الأبيات الثلاثة السابقة، وخلق ذلك في النص مفتاحاً شعرياً جديداً؛ فقد خاطبه على الكرم والمجد وما يماثل ذلك في باقي الأبيات. وقد تم الفصل بين متواليين تنتميان إلى موضوع واحد، إلا أنهما تختلفان في دلالتهم الجزئية ولا ترتبطان بمسند إليه واحد، ومن ذلك على قول أبي ذؤيب: (3)

لعمرك والمنايا غالبات لكل بني أب منها ذنوب  
لقد لاقى المطي بنجد عُفر حديث إن عجبت له عجيب  
أرقت لذكره من غير نوبٍ كما يهتاج موشي نقيب  
سبي من يراعه نفاه أتى مدّه صحرٌ ولُوب  
إذا نزلت سراة بني عدي فساءل كيف ماصعهم حبيب؟

1- ابن سلام الجمحي: طبقات الشعراء: ص30

2- شرح أشعار الهذليين: ج2، ص947

3- ديوان أبي ذؤيب: ص24 وما بعدها



يقولوا قد رأينا خير طرف بزقية لا يهد ولا يخيب  
دعاه صاحبا حين شالت نعامتهم وقد حفز القلوب  
مرد قد يرى ما كان منه ولكن إنما يدعى النجيب  
فألقى غمده وهوى إليهم كما تنقض خائنة طلوب  
موقفة القوادم والذنابي كأن سراتها اللبن الحليب  
نهاهم ثابت عنه فقالوا تعنفنا المعاشر لو يؤوب  
على أن الفتى الختمي سلى بنصل السيف غيبة من يغيب  
وقال تعلموا أن لا صريخ فأسمعه ولا منجى قريب  
وأن لا غوث إلا مرهفات مسيرة وذو ريد خشيب  
وإنك إن تنازلني تنازل فلا تغررك بالموت الكذوب  
كأن محربا من أسد ترج ينازلهم لنابيه قبيب  
ولكن خبرو قومي بلائ إذا ما أساءت عني الشعوب  
ولا تخنوا علي ولا تشيطوا بقول الفخر إن الفخر حوب (1)

يرثي الشاعر بطل القبيلة في قصيدة كاملة، إلا أنه ينتقل في أبياتها من موضوع جزئي إلى موضوع آخر ضمن الحقل الدلالي الواحد، وهو بذلك يشكل انقطاعا داخل الحقل الواحد، ولكنه لا يلغي التواصل الدلالي، ويحقق وحدة دلالية عامة، وتوترا شعريا على مستوى النسيج، وذلك ما نلاحظه في البيت الثالث والرابع والخامس منفردين، وفي الأبيات الثلاثة مجتمعة؛ فالشاعر يدعو رفيقه لتأمل الحدث والبكاء، وألا يعجبا لشدة فجيعة: فالأبيات الثلاثة الأولى تشكل بذلك وحدة فكرية مترابطة عن طريق الوصل بالمعنى، وعلامة الإسناد فيما بينها، وينقطع ذلك الوصل في البيت الرابع وإن لم يخرج عن مناخ الرثاء بشكل عام، فينتقل الشاعر من تصوير إحساسه بالحدث وشدة حزنه إلى الهدوء والتبصر في شؤون الحياة والحكمة في تقبل الحدث، ثم يقع الانقطاع مرة أخرى فيصور الشاعر محاسن المرثي وصفاته ويفخر به.

## ج- بنية الاعتراض:

هناك نوعان من الاعتراض:

**1- الاعتراض النحوي:** وقد تحدث عنه النحاة العرب وسموه-الجملة الاعتراضية- وهي الجملة المعترضة بين شيئين متلازمين لإفادة الكلام تقوية وتسديدا وتحسينا. كالمبتدأ والخبر، والفعل ومرفوعه، والفعل ومنصوبه، والشرط وجوابه... الخ(1)

**2- الاعتراض البلاغي:** هو إدخال الكلام في غيره، حيث يزيده قوة، ولا يتوقف تمامه على وجوده. إلا أن هذا التعريف، كما يبدو لأشتماله على بنية الاعتراض النحوي، فكلاهما اعتراض بين شيئين متلازمين، ويمكن الاستغناء عنها، وإتمام الجملة دونهما، فوظيفتهما إضافية؛ أي إضافة معنى جديد يوضح الجملة المعترضة أو يؤكدها. يضاف إلى ذلك أن هذا التعريف لا يغطي صورة الاعتراض التي تولدها المتواليات الشعرية، إن كان على سبيل الاعتراض الجزئي، بإدخال جملة قصيرة في جملة أطول، جملة ثانوية في جملة رئيسية، أو على سبيل الاعتراض الموضوعي، إذ تتداخل الموضوعات باختراق الموضوع الثانوي الموضوع الرئيسي، وبالتالي يتجاوز الاعتراض مفهوم الجملة إلى ما يسمى في البلاغة العربية " الاستطراد " وهو إيهام القارئ بالاستمرار في غرض من أغراض الشعر، والخروج إلى غيره، والمناسبة بينهما، ثم الرجوع إلى الأول (2).

وفق ذلك نرى أن الاعتراض البلاغي نمطان:-

**الأول:-** هو تداخل المستويات الدلالية للسياق الاعتراضي في المتوازيات الجزئية. ينتج من ذلك تخلل التركيب الشعري متواليات تأليفية تفرع الدلالة المنبتقة عنه إلى دالتين ممتزجتين في إطار من التخالف البنيوي في العبارة والمحتوى، ويقرأ بلمليح ضمن ذلك مفهوم التوازي بالتخالف مستوى(3)، حيث تكون الجملة الاعتراضية عاقلة بمستوى الشطر أو البيت للبيت، ثم بالتخالف بينهما عن طريق الاعتراض الذي يتخللها. ومن ذلك دلالة الاعتراض في قول الحصين بن حمام (4).

1- ابن هشام: مغني اللبيب : المطبعة الأزهرية: ص 506

2- البغدادي: خزنة الأدب ج1، ص 102

3- المختارات الشعرية: ص 531

4- خير الدين الزركلي: الأعلام ج2: ص 262

فقلت لهم يا آل نبيان مالكم — تفاقدم — لا تقدمون مقدا

في البيت ثلاثة مستويات دلالية:

أ — التساؤل عن سبب تفاقدهم الذي جعلهم يحجمون فلا يتقدمون لما هو مطلوب منهم ، وهو المستوى الناتج من التوازي بالتساوي.

ب — الدعاء عليهم، وذلك لاعتراض " تفاقدم " بين مالكم وبين لا تقدمون، وهو المستوى الناتج من الاعتراض الذي جعل التوازي متخالفا.

ج — التضجر منهم حين تخاذلوا، وهو ناتج من امتزاج التركيبين السابقين .

**الثاني:-** تداخل موضوعاتي للمتواليات الكبيرة ينتج من التسلسل المنطقي لسردية

الخطاب، ثم العودة لانسجامه مرة أخرى ومن ذلك قول ساعدة بن العجلان: (1)

لما سمعت دعاء ضمرة فيهم	وذكرت مسعودا تبادر أدمعي
فلقد بكيتك يوم رجل شواطي	بمعابل صلح وأبيض مقطع
شقت خشيبته وأبرز أثره	في صفحتيه كالطريق المهيع
يارمية ما قد رميت مرشاة	أرطاة ثم عبأت لابن الأجدع
ورميت فوق ملاءة محبوكة	وأبنت للأشهاد حزة أدمعي
بين المصعد والمصوب صدره	وأقول شيق شماله كالأضرع
ولحفته منها حليفا نصله	حد كحد الرمح ليس بمنزاع
فطلعت من شمراخه تيهورة	شماء مشرفة كراس الأصلع
أهوي على إشرافها لا أتقي	كدفيف فتخاء القوادم سلفع
تغدو فتطمع ناهضا في عشها	صبحا ويورقها إذا لم يشبع

في النص تداخل موضوعاتي، حيث تم الاستطراد بالمتوالية المؤلفة من البيتين

(3، 4، 6) ثم عاد الخطاب لتسلسله في البيت السادس.

تجدر الإشارة إلى أن نمطي الاعتراض البلاغي سمة في الشعر الذي يهيمن فيه الوصل، ليس من حيث كثافة حضوره في الشعر، وإنما من حيث مبرر وجوده الفني، فهو بخصائصه البنيوية، واقعة لغوية في الأول، وموضوعاتية في المقام الثاني، تخرق الوصل الممتد، والشعر الهذلي كما لاحظنا يتسم بهيمنة الوصل على

أدواته الشعرية، وهذا يقلل من كثافة أشكال الانقطاع وصوره، كما لاحظنا في قلة كثافة الاعتراض البلاغي بوصفه وجها من وجوه الانقطاع بشكل عام .  
ولأن التداخل الموضوعاتي للمتواليات الكبيرة (النمط الثاني من الاعتراض البلاغي) ذو درجة متدنية في سلم الانقطاع بسبب ارتكازه على عناصر ربط متعددة تصله بالموضوع الرئيسي، فهو أكثر قربا إلى الوصل، وبالتالي إلى الانسجام مع طبيعة الشعر الهذلي، وهذا ما حقق له كثافة حضور لم يحققها النمط الأول، ففي (1000) بيت من الشعر تشكل أزيد من عشرين (20) قصيدة، بلغت نسبة النمط الأول (23،1%) وهي نسبة ضئيلة، في حين كانت نسبة النمط الثاني (11، 3%) وهي نسبة ضئيلة بشكل عام، وتعود إلى ندرة الاعتراض البلاغي كأداة شعرية بسبب ميل الشعراء إلى الاسترسال والترابط كما أشرت.

## 2- تبادل البنيات التأليفية:

تتألف الجملة من مستويين في بنية الخطاب، إخبارية وإنشائية، ومنها تتفرع ألوان الخطاب من الإخبار والإنشاء، وذلك وفق الفاعلية الشعرية التي تكمن في طبيعة العلاقات اللغوية على مستوى الخطاب ككل، وتشاكلها وتبيانها، وانتقال الخطاب من الإخبار إلى الإنشاء، والرجوع إلى الإخبار مرة ثانية، يقول المتنخل: (1)

هل تعرف المنزل بالأهيل	كالوشم في المعصم لم يخمل
وحشا توفيه سوافي الصبأ	والصيفُ إلا دمنَ المنزل
فانهلّ بالدمع شؤوني كأنّ	الدمع يستدبر من مُنخلِ
أو شنة ينفخ من عقرها	عطّ بكفي عجل منهلِ
تعنو بمخروت له ناضح	ذو ريّق يغدو وذو شلّشَلِ
ذلك ما دينك إذ جُنيتُ	أحمالها كالبكرِ المُبتَلِ
عير عليهن كنانية	جارية كالرّشأ الأكلِ
كالأيم ذي الطرّة أو ناشيء	البرديّ تحت الحفأ المغيلِ
تتكّل عن مُسبق ظلمة	في ثغره الإثمُ لم يُقللِ
غرّ الثّايأ كالأقاجي إذا	نورَ صبحِ المطرِ المُنجلي
هل هاجك الليل كليل على	أسماء من ذي صبرٍ مُخيلِ

أنشأ في العَيْقَةِ يرمي له      جُوفُ رَبَابٍ وَرِهِ مُتَقَلِّ  
 فَالْتَطَّ بِالْبُرْقَةِ شُؤْبُوهُ      والرَّعْدُ حَتَّى بُرْقَةِ الْأَجُولِ  
 أَسْدَفُ مُنْشَقُّ عَرَاهُ فَذُو الْأَ      دَمَاتِ مَا كَانَ كَذِي الْمَوْئِلِ  
 حَارَ وَعَقَّتْ مُزْنَهُ الرِّيحُ وَأَنفَ      قَارَ بِهِ الْعَرْضُ وَلَمْ يُشْمَلِ  
 مُسْتَدْبِرًا يَزَعَبُ قُدَّامَهُ      يَرْمِي بِعُمِّ السَّمْرِ الْأَطْوَلِ  
 ظَاهَرَ نَجْدًا فَتَرَامَى بِهِ      مِنْهُ تَوَالِي لَيْلَةٍ مُطْفَلِ  
 لِلْقَمْرِ مِنْ كُلِّ فَلَا نَالَهُ      غَمَّعَةً يَقْزَعْنَ كَالْحَنْظَلِ  
 فَأَصْبَحَ الْعَيْنُ رُكُودًا عَلَى الْأَوْشَازِ أَنْ يَرَسَخْنَ فِي الْمَوْحِلِ  
 كَالسُّحْلِ الْبَيْضِ جَلًّا لَوْنُهَا      سَحَّ نِجَاءِ الْحَمَلِ الْأَسْوَلِ  
 أَرَوَى بَجِنَ الْعَهْدِ سَلْمَى وَلَا      يُنْصِيكَ عَهْدُ الْمَلَقِ الْخَوْلِ  
 دَعَّ عَنْكَ ذَا الْأَلْسِ ذَمِيمًا إِذَا      أَعْرَضَ وَاسْتَبَدَلَ فَاسْتَبَدَلَ  
 وَأَسْلُ عَنْ الْحَبِّ بِمَضْلُوعَةٍ      تَابَعَهَا الْبَارِي وَلَمْ يَعْجَلِ  
 كَالْوَقْفِ لَا وَقَرَبَهَا هَزْمُهَا      بِالشَّرْعِ كَالْخَشْرَمِ ذِي الْأَرْمَلِ  
 مِنْ قَلْبِ نَبْعٍ وَبِمَنْحُوضَةٍ      بِيضٍ وَلَيْنٍ ذَكَرٍ مِقْصَلِ  
 مُنْتَخَبِ اللَّبِّ لَهُ ضَرْبَةٌ      خَدْبَاءُ كَالْعُطِّ مِنَ الْخِذَعَلِ  
 أَفْطَهَا اللَّيْلُ بِعَيْرٍ فَتَسَّ عَى      تَوْبُهَا مُجْتَنِبُ الْمَعْدَلِ  
 أَبْيَضُ كَالرَّجْعِ رَسُوبٌ إِذَا      مَا تَخَاخَ فِي مُحْتَقَلِ يَخْتَلِي  
 ذَلِكَ بَزِيٍّ وَسَلِيهِمْ إِذَا      مَا كَفَّتَ الْحَيْشُ عَنْ الْأَرْجُلِ  
 هَلْ أَلْحَقُ الطَّعْنََةَ بِالضَّرْبَةِ الـ      خَدْبَاءُ بِالْمُطَّرِدِ الْمَقْصَلِ  
 مِمَّا أَقْضَى وَمَحَارُ الْفَتَى      لِلضُّبْعِ وَالشَّيْبَةِ وَالْمَقْتَلِ  
 إِنْ يُمَسِّ نَشْوَانَ بِمَصْرُوفَةٍ      مِنْهَا بَرِيٌّ وَعَلَى مَرْجَلِ  
 لَا تَقِهِ الْمَوْتَ وَقِيَّاتُهُ      خُطَّ لَهُ ذَلِكَ فِي الْمَحْبَلِ  
 لَيْسَ لِمَيْتٍ بِوَصِيلٍ وَقَدْ      عَلَّقَ فِيهِ طَرْفُ الْمَوْصِلِ  
 أَوْدَى إِذَا انْبَتَّتْ قُوَاهُ فَلَمْ      يَرْكَبَ إِذَا سَارُوا وَلَمْ يَنْزِلِ (1)

تعمدنا أن نمثل بنص طويل لأن التحول البنيوي للمتواليات لا يكون ظاهرة على

مستوى الخطاب إلا إذا انتظم في إطار نص فني متلاحم، وهذا يكشف أنه ظاهرة من ظواهر التركيب التي يتميز بها النص من غيره من أنواع الخطاب وبنياته التأليفية، حيث تتبادل المتواليات الإخبارية والخطابية الأدوار في نسيج المستوى الفني.

يتألف نص الشاعر هذا من ثماني متواليات إخبارية وستة متواليات خطابية، وذلك بتبادل تهيمن عليه الوظيفة الانفعالية، حيث يتحول النص إلى مقصدية الخطاب الحوارية، وهذا ما تؤكد أساليب الاستفهام والشرط والنهي والأمر والدعاء في المتواليات الخطابية. في حين يتضاءل أثر المتواليات الإخبارية، ويتحول إلى فاعل بياني للتغيير بهدف تفعيل المستوى الفني للبنيات المتوالية في التركيب.

إلا أن ذلك النمط من التفاعل والهيمنة ليس ثابتاً، فهو متعدد الصور من شاعر إلى آخر ومن غرض إلى غرض، ومن مقطع إلى آخر داخل القصيدة الواحدة وهذا ما نقرأه في مقطع من قصيدة المتنخل: (1)

لا درّ درّي إن أطعمت نازلكم	قرف الحتيّ وعندي البرّ مكنوزُ
لو أنه جاعني جوعانُ مهتلِكُ	من بؤس الناس عنه الخير محجوز
أعياء وقصرٍ لمّا فاته نَعَمٌ	يبادر الليل بالعلياء محفوز
حتّى يجيءَ وجنُّ الليل يُوغِلُهُ	والشوّكُ في وضح الرّجلين مركزوز
قد حال دون دريسيّهِ مؤوَبَةٌ	نسعُ لها بعضاهِ الأرضِ تَهزيرُ
كأنّما بينَ لحيّيه ولبّتهِ	من جلبة الجوع جيّار وإرزيز
لبّات أسوة حجاجٍ وإخوتِهِ	في جُهدنا أو له شيفٌ وتمزيرُ
ياليتّه كان حظي من طعامكما	أنّي أجنّ سوادِي عنكما الجيزُ
إنّ الهوان فلا يكذبكما أحدٌ	كأنه في بياض الجلد تحزير
ياليت شعري وهمُّ المرء ينصبه	والمرء ليس له في العيش تحزير
هل أجزيّنكما يوماً بقرضكما	والقرض بالقرض مجزيّ ومجلوز

تهيمن المتواليات الإخبارية على النص وذلك بهدف رصد صفات الإنسان الفقير، ويتأطر دور المتواليات الخطابية بعكس ما كان عليه الأمر في النص الأول ويبدو مماثلاً لدور المتواليات الإخبارية في ذلك النص، وبذلك التبادل للأدوار داخل

المتواليات، وفق دلالة النص، يأخذ النسيج الفني للنص طابعه الحيوي، عبر تمازج المتواليات في وعي المتلقي، للوصول إلى تفاعل مع النص، يكشف القيمة المقصدية القائمة خلف تلك المتواليات وبنياتها.

### 3- المتواليات المتوازية في الشعر الهذلي:

إن مظاهر النحو التركيبي قادرة على وصف أنماط العلاقات داخل الجملة، وعلم المعاني هو الوجه البلاغي الناتج من أنماط العلاقات تلك. أما أنماط العلاقات خارج الجملة، وبخاصة ما يهمننا هنا؛ أي البنية اللغوية، حيث مجال ظهور صيغ محددة مماثلة دلاليا أو صوتيا، أو صوتيا ودلاليا معا، في مواقع سياقية مماثلة، فلا يمكن للنحو التركيبي أن يفسره، لأنه ليس لذلك التماثل بين الجمل وظيفة نحوية، وإنما وظيفة بلاغية مرتبطة بأثر القول في المتلقي(1).

إلا أن ذلك لا يعني القطيعة مع النحو، ف شعر النحو حسب " جاكوبسون " " Jakobson " يتمظهر بتكرار الصورة اللغوية نفسها إلى جانب عودة الصورة الصوتية نفسها أيضا، وينتج من ذلك أن التماثلات النحوية هي التي تخلق أنساق التوازي في الخطاب الشعري، ويفترض "جاكوبسون" لذلك نمطين أساسيين للترتيب، وهما الاختيار والتأليف: " إن الاختيار ناتج على أساس قاعدة التماثل والمثابفة والمغايرة والترادف والتطابق، بينما يعتمد التأليف وبناء المتوالية على المجاورة، وتسقط الوظيفة الشعرية مبدأ التماثل لمحور الاختيار على محور التأليف ويرفع التماثل إلى مرتبة الوسيلة المكونة للمتوالية " (2). وعليه فإن المتكلم يقوم باختيار أحد المفردات المتاحة والمتنوعة ثم يسند إليها إحدى المفردات الأخرى في مجموعة أخرى. والتأليف يعتمد على قدرة المتكلم نفسه في إنتاج الجملة. وبهذا يتجاوز مبدأ التماثل مهمته المحصورة في محور الاختيار إلى محور التأليف، حيث يكون متواليات لغوية فنية، أي متواليات شعرية، وهو ما يسمى بنية التوازي حيث يوضع المقطع في علاقة تماثل مع المقاطع الأخرى للمتوالية نفسها، كما توضع المتوالية في علاقة تماثل مع أخرى على امتداد القصيدة، أو على امتداد بعض الأجزاء.

1- عبد القادر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 166.

2- جاكوبسون: قضايا الشعرية : ص 33

تشكل العلاقة النحوية بالنسبة إلى مبدأ التوازي مواقع مجردة أو بنيات عميقة تتحول إلى صورة لغوية، وتمثل هذه العلاقات بدائل النمط الأول من التماثلات التي يطرحها " ليغن " S . R LEVIN وفق وجهة مفهوم الموقع؛ فيرى أن المواقع المتماثلة تكمن في الطريقة التي تنتظم بها الصيغ اللغوية، لأجل تكوين تراكيب في امتداد أكبر، أي في الطريقة التي تنتظم بها في علاقة مع الصيغ نتيجة إلى نفس الصنف؛ لأنها جميعا يمكن أن تحتلها في أقوال مختلفة، والموقع هو ما يمكن أن نضع فيه بديلا آخر باعتباره موضعا معينا ضمن السلسلة الكلامية، ففي جملة مثل: (هو يستطيع القراءة جيدا ) أربعة مواقع مختلفة، ويمكن أن نضع في كل واحدة منها بديلا آخر، ويكون الاستبدال باختلاف الصيغة الصرفية أو بتحويله إلى الصفر، وذلك على غرار ما يحصل مع " مورفيم morphème " الجمع في الجملة الآتية:

المصلحون + يعيشون + في + شقاء

إن العمل الحاسم في الموقع هو إمكان الاختيار، وبالتالي فإن مكان " مورفيم " الجمع هو موقع، والكلمة في تلك الجملة تتألف من موقعين (المصلح) و(ون) ومع ذلك لا يعد موضع ما ضمن السلسلة اللغوية موقعا إذا لم يكن الاستبدال ممكنا فيه، أو إذا تعلق هذا بالعناصر الصرفية، وغير الصرفية، ففي عبارة مثل:

إن + الجو + رائق جدا. لا يشكل الموضع بين رائق وعلامة (+) موقعا، إذ أن الاستبدال هناك غير وارد.

ويكون الموقعان متماثلان حين يسمحان بالاستبدالات نفسها في متواليتين، وهذا لا يمنع من وجود مواقع متماثلة داخل المتواليات نفسها، مثل: قدر الرجل وخشيته وذلك لأن الموقعين يسمحان باستبدالات نفسها، وعليه فإن المواقع المتقابلة في التحويلات المنقلبة متماثلة، مثل قلب الجملة الفعلية إلى الاسمية :

يشاهد أحمد النجوم

أحمد يشاهد النجوم

ففي هذا النمط من التحويلات، يكون الاستبدال احتمالا في موقع معين، ضمن تركيب محدد، ممكنا من الموقع المقابل المنتمي إلى التركيب الآخر؛ وعلى العكس من



ذلك تكون مواقع تركيب معين في التحويلات غير المنقلبة متماثلة مع المواقع المقابلة في التركيب الآخر، ولكن لا يحصل الشيء نفسه في الحالة العكسية(1) .  
وتشكل بدائل النمط الثاني عند ( ليقن ) التماثلات الدلالية، حيث تعتبر المترادفات متماثلة، وتشكل بدائل كأسماء الحيوانات؛ كما أن التعارض بين المدلولات يشكل بدائل أخرى، مثل: الليل، النهار وتكمن التماثلة في التعارض بكون الطرفين المتماثلين يميلان إلى المفهوم العام نفسه، فالليل والنهار يميلان إلى الفترة التي تتكون من أربع وعشرين ساعة.

إن توزع النمطين من التماثلات ( لغوي وخارج لغوي ) لا يعني انفصالهما كنمطين مستقلين عن بعضهما، فهما يشكلان باندماجهما، التماثل الطبيعي الذي تتركب عليه بنيات الشعر، فإذا كانت صيغتان متماثلتين من الناحية الدلالية، فهذا يعني أنهما متماثلتين من حيث التوزيع داخل النص أو الجملة. أي أن بنيات الشعر تتميز باستخدام المواقع المتماثلة باعتبارها إطاراً لعناصر متماثلة صوتياً أو دلالية، وفي هذه الحالة، فإن التماثل الموقعي، والتماثل الدلالي يصبحان تماثلاً واحداً.

إن التوازي نظام لغوي – دلالي يمس الخطاب الأدبي بشكل عام، والشعر بشكل خاص على المستويين : السطحي والعميق، وله دور هام في بناء معمارية القصيدة في الشعر العربي، بل لعله يشكل سمته أو على حد قول الدكتور محمد مفتاح : إن الشعر العربي: "هو شعر التوازي بكل ما تعنيه الكلمة من معنى، فهو مؤسس على بعضه، وهو مُنظَّمٌ بأنواع أخرى منه " (2).

وقد تنبه النقاد العرب إلى أولية عمل التوازي في صور البلاغة بخاصة ما يمس منها المستوى الإيقاعي ، فقد كشفت قراءة الدكتور إدريس بلّمليح لمقدمة المرزوقي بعض تلك الصور في إطار المصطلح النقدي العربي القديم، والأثر الجمالي الذي تتركه القراءة التأويلية للنص عبر بنية التوازي بصنفيها: التوازي بالتشابه، والتوازي بالتخالف .

1- ليقن: البنيات اللسانية في الشعر : ص 27-29

2- محمد مفتاح : التلقي والتأويل : ص 149

ويرى في الأول : التوازي بالتشابه (1)، المستوى الصوتي للوحدات المعجمية، وهي وحدات حرفية ظاهرة في مستوى السطح، تتكرر في الوحدة التأليفية كصورة صوتية ناتجة عن نظام التوازي؛ أو الموافقة باصطلاح المرزوقي، أو هي وحدات مصاحبة تتعكس في المستوى التخيلي للرسالة، فيكون التوازي توازيا ظاهرا في مستوى السطح وفق التعارض الدلالي الذي طرحه (ليقن)(2)، حيث تختلف الصورة الصوتية للوحدتين المعجميتين المتشاكلتين على المستوى الدلالي، ويحيل هذا إلى تواز مصاحب له في مستوى عمق العبارة، وذلك بتأويل الوحدتين المعجميتين تأويلا مجازيا يحيل على معنيين متوازيين، لا ندركهما إلا وفق التقابل القائم بينهما في مستوى المعاني المصاحبة كما يقدمها المرزوقي، وهي أيضا وحدات مختلفة لا تظهر إلا في مستوى العمق، في تركيب يكون التوازي فيه بين وحدتين معجميتين؛ واحدة منهما صريحة، والثانية خفية، لا ندركها إلا بمعرفة نظام التقابل، وتأويل الوحدات الضمنية.

لا يقتصر نظام التقابل عند المرزوقي على مستوى الوحدات المعجمية المنجزة إنجازا شعريا، بل يتعداه إلى مستوى الشطر الشعري، والأبيات المتوالية في إطار تجمعي يقتضي أن يقابل كل بيت نظيره، من حيث الترتيب المنطقي للمستوى الدلالي، أو من حيث التفسير، أو من حيث البناء المعماري للقصيدة.

ويرى في الثاني: التوازي بالتخالف (3) أن التأليف الشعري لا يمكن أن يكون تكرارا بالتشابه، أي بنية لا نهائية من التطابقات المتوازية، وإنما لا بد أن تتخالف المتشابهات حتى يتم التأليف، ومن أبرز تلك الصور عند المرزوقي هي تلك التي تكفل قراءة العلامة الشعرية قراءتين اثنتين في آن واحد؛ الأولى كونها دالة، في حالة تأويل الوحدة المحذوفة، على تواز بالتقابل التشابهي، والثانية كونها دالة على التقابل التخالفي. ومن أبرز مظاهر القراءتين، التقديم والتأخير، والاعتراض والرجوع من الإخبار إلى الخطاب، ومن الخطاب إلى الإخبار.

1- إدريس بلمليح : المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها : ص 512

2- س، ر، ليقن : البيئات اللسانية في الشعر: ص 29

3- محمد مفتاح: التلقي والتأويل: ص 150

لقد حاولت تلك القراءة أن تبين أمرين: الأول قراءة النقد العربي قراءة معاصرة. والثاني: محولة إثبات أن بنية التوازي بنية شاملة يفرضها نظام الشعر العربي على نظام اللغة. ولا تهمنا هنا تلك القراءة الشاملة ببعديها اللغوي والدلالي، وإنما نبحت في إضاعتها للبعد الموقعي للتوازي، باعتباره الإطار الذي تُشكل فيه العلائق النحوية المواقع المتماثلة، ولملاحظة ذلك تجب الإشارة إلى أن التوازي قد يكون صورة صوتية لا تحيل إلى نظامها، وهذا ما نراه في مستوى الوحدات المعجمية، أو صورة تركيبية غير مبررة دلالياً، ولكنها تخلق متواليّة شعريّة فنية، وتحيل على تماثل المواقع بين تركيبين أو أكثر.

وقد حدد (ليقن) أصناف المواقع في نمطين اثنين هما:

**المواقع المتقابلية:** إذ يحقق موقعان متقابلان تماثلاً في تركيب واحد، يتجلى حضوره في تقدير موقع حاضر نظرياً في التكرار الضمني للكلمة الرئيسية، وهو ما يندرج في قراءة بلمليح تحت صورة التوازي بالتخالف، ومن ذلك قولك:

(عالية ولكن مهولة هذه البناءات)

ف نجد تحت: عالية ومهولة في موقعين متقابلين، ومن خلال تقدير الموقع الغائب:

(عالية هذه البناءات، ومهولة هذه البناءات)

ومن الصور الأخرى: (طويل وأسمر وأنيق هو الرجل)

والتقدير:

(طويل هو الرجل)

و(أسمر هو الرجل)

و(أنيق هو الرجل)

**المواقع المتوازية:** تكون المواقع متماثلة، وذلك حين تكون متوازية في تركيبها، مثال

ذلك: أكلة جيدة و موسيقى عجيبة

أ ج 1 أ ن

إن (ج) و (ن) تظهران كمتغيرين لكلمتين نواتين مختلفتين، و(أ=أكلة - موسيقى)

تتحققان باعتبارهما كلمتين نواتين مُغَيَّرَتَيْنِ في موقعين متماثلين، ومن ذلك:

## يُصْفَى الحِسَابُ وَ يَغَادِرُ المَطْعَمَ

ف س ر ف س

الذي يغير بدوره هو الضمير الغائب (هو): ( ف س، ف س ):

هو يصفى الحساب هو يغادر المطعم.

في المثال نجد تركيباً متوازياً : ( ف س توازي ف س ) بالنسبة إلى الضمير

أ ب

الغائب المُغَيَّر، وهذا يفضي إلى مواقع متماثلة منبثقة عن تماثل العلاقات النحوية بين الجملتين، والحملتان تتألفان من:

فعل	فاعل غائب	مفعول به
يصفى	هو	الحساب
يغادر	هو	المطعم

تتنوع صور التوازي، ويصعب حصرها أو تبويبها. فالنص تشكيل لغوي متفرد بطبيعته الإبداعية ولكي نلامس بعض تلك الصور في إطار تفاعلها داخل النص الهذلي، فإننا نحتاج إلى رصد علاقات العناصر المتوازية، وصولاً إلى بناء القصيدة الواحدة ككل، وقد دفعنا هذا إلى إعادة قراءة عينية أبي ذؤيب لما فيها من تقاليد التزمها الشاعر التزاماً يلفت النظر، وهذا دليل على أن التزام التقاليد عند الهذليين لا يقف حائلاً دون الإبداع والتجديد، ولكن المعول في ذلك عبقرية على الشاعر التي تفجر ما في التقاليد من إمكانيات كامنة، وبعبارة أخرى فإن العبقرية الشعرية الحقيقية حين تتفاعل مع التقاليد تكشف عما في هذه القاليد من قدرة على توليد المعاني. سار أبو ذؤيب على طريقة الهذليين في ذكر الثور وحمار الوحشيين في سياق الرثاء، بدلاً من سياق الحديث عن الناقة كما هو في تقاليد الشعر الجاهلي، كما ردد مع الهذليين شعارهم الخالد شعار (الدهر الذي لا يبقى على حدثانه شيء)، فبعد حديثه عن المنون والمنايا والمنية التي اغتالت ابناؤه، وهو ما بدأ به قصيدته : (1)

أمن المنون وريبها تتوجع      والدهر ليس بمعتب من يجزع  
قالت أميمة ما لجسمك شاحباً      منذ ابتذلت ومثل مالك ينفع

1- ديوان أبي ذؤيب الهذلي: ت سوهام المصري، المكتب الإسلامي، بيروت لبنان، س 1998، ص 145 وما بعدها.

وبعد أن ينتهي من الحديث عن الصدمة التي أصابته، ينتقل إلى الحديث عن الحمار الوحشي وأنته في واحد وعشرين بيتاً، والتي يبدأها بقوله:

والدهر لا يبقى على حدثانه      جون السراة له جدائد أربع

يقول عن الثور الوحشي:

والدهر لا يبقى على حدثانه      شبيب أفزته الكلاب مروّع

ويأخذ في حديث الصراع بين الثور من جهة والصيد وكلابه من جهة أخرى في ثلاثة عشر بيتاً، ثم يقول:

والدهر لا يبقى على حدثانه      مستشعر حلق الحديد مقنّع

ويمضي في ذلك الصراع بين هذا البطل وبين بطل آخر حتى نهاية القصيدة، ويستغرق ذلك خمسة عشر بيتاً.

وإذا كان أبو ذؤيب لم يشر في القسم الأول من القصيدة شعار "حدثان الدهر" الذي حرص على ذكره في الأقسام الثلاثة التالية، فإنه لم يغفل المنون والدهر بحيث افتتح بهما القصيدة، حين قال:

أمن المنون وريبها تتوجع      والدهر ليس بمعتب من يجزع

ووفق ذلك فإن القصيدة لطولها وتعدد مقاطعها، فإنها تمثل بحق أهم الأغراض الشعرية لتلك القبيلة وهو شعر الرثاء، ولأشهر الشعراء فيها.

**-\* التوازي المعماري:**

قصد به ما يهندس معمارية القصيدة، بحسب تناظرات، يحدد خصائصها نوع الخطاب الذي تتحكم فيه مؤشرات نحوية، تتطلق من البناء المقطعي الكلي للقصيدة، وتنتهي بالتناظرات داخل المقطع الواحد من جهة، وبين المقاطع المكونة للقصيدة من جهة ثانية؛ ومن ذلك الانتقال من الخطاب إلى السرد أو الاستطراد داخل السرد، وذلك وفق اختلاف صور المؤشرات النحوية من إخبار وإنشاء.

وتجدر الإشارة إلى أننا أفدنا من تصور ذلك في تصميم التوازي (1) الذي اقترحه الدكتور محمد مفتاح، واختلفنا معه جزئياً إذ قلنا التوازي المعماري بدلا من المقطعي لأننا قصدنا بناء القصيدة ومعماريتها انطلاقاً من الوحدات الكبيرة (المقاطع) وانتهاء

بالعناصر المتوازية البانية للمقطع الواحد، وهذا يحتم الاهتمام بالبيت الواحد باعتباره  
عنصرا بانيا للتوازي، في حين كان ذلك خارج التوازي المقطعي في التصميم السالف  
الذكر، وهذا شجعنا إلى ذكر (العناصر المتوازية) بدلا من (المقاطع).  
ووفق تلك القراءة فإن القصيدة تتكون من المقاطع المتوازية التالية، وعناصرها:  
مقاطع القصيدة المتوازية

المقطع الأول: المقدمة		المقطع الثاني: الحمار الوحشي			المقطع الثالث: الثور الوحشي			المقطع الرابع: الفارسان	
العناصر البانية	نوع الخطاب	عدد الأبيات	العناصر البانية	نوع الخطاب	عدد الأبيات	العناصر البانية	نوع الخطاب	عدد الأبيات	نوع الخطاب
1	خطاب	8							
2	خطاب	2							
3	سرد	3	1	سرد	2				
4	تداخل في السرد	6	2	تداخل في السرد	3				
5	تداخل 2 في السرد	9	3	سرد	18	1	سرد	2	1
6	خطاب	1	4	خطاب	1	2	خطاب	3	2
7	في تداخل الخطاب	2	5	تداخل في الخطاب	2	3	تداخل في الخطاب	3	3
								4	سرد
								5	خطاب
								6	سرد
								7	خطاب

تكونت القصيدة من أربعة مقاطع هي: المقدمة ووصف الحمار الوحشي مع أثنه، و وصف الثور الوحشي، والخاتمة يتحدث فيها عن مبارزة الفارسين. ويمكن اختصارها في ثلاث مقاطع، لاندماج المقطع الثاني مع الثالث في المتن، وبذلك ينشأ التوازي بين

المقدمة والخاتمة حيث يبدأ المقطعان بجملة إنشائية، يفصل بينهما الإخبار؛ فالتوازي هنا صورة تناظرية بمؤشر نحوي:

مق 1 = خطاب = أمن المنون ( البيت 1)

مق 2 = إخبار = والدهر لا يبقى على حدثانه ( البيت 15)

مق 3 = إخبار = والدهر لا يبقى على حدثانه ( البيت 36)

مق 4 = إخبار = والدهر لا يبقى على حدثانه ( البيت 49)

كما تخلق العناصر الداخلية للمقاطع الأربعة توازيا تمثله الفواصل المتقاطعة في المقاطع وفق تسطيرها الآتي:

	مق 1	مق 2	مق 3	مق 4	
5	3	1	1	سرد	6
4	2	2	خطاب	7	5
3	3	تداخل في الخطاب			

أما على مستوى تقاطع العناصر خارج المجموع الرباعي، فإن عناصر المقطع الأول توازي عناصر المقطع الثاني في خمسة مواضع هي:

مق 1	مق 2	
3	1	سرد
4	2	تداخل في السرد 1
5	3	تداخل في السرد 2
6	4	خطاب
7	5	دخول في الخطاب

وتشكل العناصر توازيا على مستوى المقطع الواحد، بخاصة الصورة المهيمنة في المقطع الرابع؛ إذ نلاحظ أنه يتكون من سبعة عناصر يمكن إعادتها إلى ستة عناصر متوازية إذا دمجنا العنصر الثالث " الدخول في الخطاب " في العنصر الثاني "الخطاب" فيصير لدينا:



سرد – خطاب

سرد – خطاب

سرد – خطاب

سرد – خطاب

نجد هنا توازياً في البنيات السردية، وهي منفصلة ببنيات الخطاب، وتوازيها في البنيات الخطابية وهي منفصلة بالبنيات السردية من:

سرد

خطاب

سرد

خطاب

سرد

خطاب

يمكن أن نقرأ تلك التوازيات من خلال التباين والتعارض، فيكون لدينا التوازي بالتخالف، ينتج لنا ثلاث بنيات متوازية جديدة هي:

سرد # خطاب

سرد # خطاب

سرد # خطاب

- \* توازي الأبيات المتوالية :

يمثل صور التوازي الناتجة من تقابل الأبيات المتوالية أو أجزاء منها، ويشمل ما اقترحه الدكتور محمد مفتاح في تصميمه تحت رسم التوازي العمودي والتوازي المزدوج(1)؛ لارتباطها بمعمارية القصيدة بقسم واحد يقابل التوازي الأفقي، وبالتالي، فإن دلالة المصطلح تدل على البناء المعماري، ولا تدل على عدد الأبيات إلا بالقدر الذي يحقق مفهوم البناء عمودياً، وهذا يتحقق في البيتين، وما فوق ذلك.

وأفدنا كذلك من لغة الدكتور بلمليح الاصطلاحية في قراءته للمرزوقي (1) جزئياً، إذ تدل التسمية عنده على التوازي بين مجموعة أبيات داخل إطارين تنظيميين مختلفين هما: التوازي بالتشابه والتوازي بالتخالف. إلا أننا ونحن نريد مقارنة البناء المعماري للقصيدة بصورة التوازي: رأينا بتوازي الأبيات، بدلالتيه: العدد (أكثر من بيت) والاتجاه (العمودي)، موقعا بنائيا يشمل الوجوه الداخلية للتوازي؛ وفيما يلي يبين الجدول مواقع التوازي الداخلي في قصيدة أبي المثلث في رثاء صخر الغي على المستويين: العمودي والأفقي؛ أي ما سمي بالتوازي المزدوج أو المقاطع أو الأبيات، وما سمي بتوازي الأشرطة، ونستثني من التسجيل المواقع المتوازية داخليا على مستوى الشطر الواحد، لخروجه عن نظام الجدول، بالإضافة إلى توازي الحالات المنقلبة، والتوازي التعويضي، وهما ما يحتاجان إلى إعادة صياغة التركيب، إذ يقول: (2)

لو كان للدهر مال عند متلده      لكان للدهر صخر مال قنيان  
أبي الهزيمة ناب بالعزيمة مت لاف الكريمة لا ساقط ولا واني  
حامي الحقيقة نسال الوديقة مع تاق الوسيقة جلد غير ثنيان  
رباء مرقبة مناع مغلبة      ركاب سلهبة قطاع أقران  
هباط أودية حمال ألوية      شهاد أندية سرحان فتيان  
يحمي الصحاب إذا كان الضراب ويكفي القائلين إذا ما كبل العاني  
ويترك القرن مصفرا أنامله      كأن في ريطتيه نضح أركان  
يعطيك ما لا تكاد النفس تسلمه      من التلاد وهوب غير منان  
وهذا يخرج أيضا عن نظام الجدول:-

1- شرح أشعار الهذليين: ج1، ص 284 وما بعدها 2

2- إدريس بلمليح : المختارات الشعرية :ص527

المواقع المتوازية	عدد المواقع	البيت و الشطر	المواقع المتوازية	عدد المواقع	البيت والشطر
2	3	1/2	5،4،3،2	13	1/1
3	3	1/3			
4	4	1،2/4			
5	3	1،2/5			

نقرأ في الجدول التوازي بالتشابه الظاهر على مستوى السطح، حيث تتوازي بعض المواقع بين الأبيات أو الأَشطر، على المستويين: العمودي والأفقي، وكما يبين الجدول، فقد سجلت القصيدة عددا كبيرا من صور التوازي الداخلي، فما سجل من صور التوازي بين ( 1/1 ) و( 2/3 ) في خانة (1/1) لم يسجل في خانة (1/2) إذ يكفي لمعرفة التوازي بين (1/2) و(1/1) العودة إلى (1/1) وهكذا دواليك في بقية أبيات القصيدة وأشطرها.

تتنوع صور التوازي في الجدول من الناحية العددية ففي أول قصيدة أبي المثلث (1/2)، نجد مثلا في الشطر الأول من البيت الأول توازيا في الموقع السابع بين (1/3) و (1/4) و(1/5) أي أن الأَشطر الثلاثة تتوازي في موقع واحد، في حين نجد أن ( 2/2 ) و ( 2/3 ) و ( 2/4 ) و( 2/5 ) تتوازي في موقعين، هما: الخامس والسادس. ويتوازي ( 4/2 ) و ( 4/4 ) و( 4/5 ) وفي الموقعين: الخامس والسادس.

في النص إضافة إلى صور التوازي بالمشابهة الظاهرة كما في الجدول، صور لتوازي الحالات المتقلبة، مثل: أن (1/1) يوازي ( في الموقعين الثالث والرابع، وذلك إذا أعدنا التركيب الاسمي في (2/6) إلى المعيار النحوي، (فعل +فاعل).

ومما خرج عن صور الجدول توازي التقابل، ماضي/ حاضر، فمثلا نجد الموقعين الأولين في كل من (1/6) و(2/8) يتوازيان معا مع الموقع الأول في (1/7) حيث يقابل الفعل الماضي المبني للمجهول، الفعل الماضي المبني للمعلوم في الموقعين السالفين، كما أن التقابل قائم بالتوازي بين الموقع الرابع في كل من (2/6) و(1/8) و(1/10) من

جهة، وبين الفعل المضارع المبني للمجهول في الموقع الرابع من (1/2)، ويقابل بالتوازي الفعل الماضي الفعل المضارع في المواقع التالية :

المضارع	الماضي	الموقع
(6 /1)	(6/8 )	6
(7/1)	/	7
(8/3)	/	8

ومن صور التوازي التعويض القائم على الحذف في مواقع من قصيدة لمعقل

بن خويلد قالها في عبد الله بن عتيبة، ذي المجنين كان يحمل ترسين: (1)

أبا معقل إن كنت أشحت حلة أبا معقل فانظر بنبلك من ترمي

أبا معقل لا تؤطنكم بغاضتي رؤوس الأفاعي في مراصدها العرم

إذا ما ضعنا فاخلفوا في ديارنا بقية من أبقى التعجف من رهم

عصيم وعبد الله والمرء جابر وحُدَّ حَدَادِ شَرَّ أَجْنَحَةِ الرَّخْمِ

فالبيت الأول جاء على تقدير المحذوف ( أبا معقل إن كنت أشحت حلة فانظر

بنبلك... )

وهكذا الحال مع الأبيات : (2/2) و(1/3).

والبيت الثاني جاء على تقدير المحذوف ( أبا معقل لا تؤطنكم رؤوس الأفاعي في

مصادرهما العرم).

وفي البيت الثالث وفي الشطر الأول جاء على تقدير المحذوف (أبا معقل إذا ما

ضعنا..)

يلاحظ مما سبق أن بنية التوازي النحوي بنية شاملة لكل جزئيات القصيدة، خاصة

إذا ذكرنا بأننا لم نتطرق إلى بنية التوازي بمفهومها الشامل وما يخص منها العروض

والقافية والتجانس الصوتي والمستوى الدلالي، ولذلك فإن عمل بنية التوازي في

الشعر لا يأتي منفصلاً، وإنما متكاملًا داخل إطار البحث عن بنية التوازي في الشعر

بشكل عام، وذلك لكشف العلاقات الداخلية التي ينتجها النص الشعري، وبالتالي القبض

على ما هو شعري في النص.

يشير هذا الفصل إلى أن الشعر الهذلي وكما اتضح في الفصول السالفة يميل إلى ترابط القصيدة وانسجامها على مستويين اثنين: **مستوى البيت**؛ إذ يتشكل من وحدة متماسكة مستقلة استقلالاً نسبياً عن الوحدة التالية لها ( البيت الثاني ).

**مستوى القصيدة**؛ إذ تتشكل القصيدة من متواليات موضوعاتية مترابطة.

يعزز هذا التوجه هيمنة الوصل على باقي البنى في شعر هذيل، بخاصة الوصل بالعطف، وهو أقرب إلى تحقق ذلك الترابط من الوصل بالقران، فالأخير يحقق وظيفته على مستوى البيت وأخيه بين الارتباط والاستقلال النسبي في الوقت نفسه، يضاف إلى ذلك أن كمال الانقطاع، حقق وجوداً ضئيلاً في شعر هذيل وهذا ينسجم مع هيمنة الوصل، بخاصة أنه انقطاع داخل الحقل الدلالي الواحد، وبالتالي فهو لا يلغي الوصل، أو يخرب النزوع إلى الترابط، وهذا ما حققه أيضاً الاعتراض البلاغي، فهو على الرغم من أنه شكل من أشكال الانقطاع، إلا أن حضوره القليل في الشعر حقق انسجاماً مع هيمنة الوصل أيضاً، بالإضافة إلى أن النمط الثاني من الاعتراض في المتواليات الكبيرة – حقق تقدماً من حيث حضوره في الشعر الهذلي على النمط الأول، أي تداخل المستويات الدلالية للسياق الاعتراضي في المتواليات الجزئية، وهو أقل تعبيراً عن الانقطاع بسبب تركيزه على عناصر ربط متعددة تصله بالموضوع الرئيسي، وبالتالي فهو قريب من الوصل.

وتقوم المتواليات المتوازية كذلك بدور تآطيري، لارتباط القصيدة وتماسكها على المستويين الأفقي والعمودي، فالتوازي المعماري يبني القصيدة على صور تناظرية بين أجزاء القصيدة ومقاطعها وعناصر تلك الأجزاء والمقاطع.

## الفصل الرابع

### التركيب البلاغي ( الصورة الفنية)

#### \* محسنات المشابهة

أولاً: محسنات المشابهة في البلاغة

ثانياً: محسنات المشابهة في القصيدة الهذلية

ثالثاً: محسنات المجاورة في القصيدة الهذلية

## الفصل الرابع : التركيب البلاغي ( الصورة الفنية )

### محسنات المشابهة في البلاغة:

مع تطور اللسانيات المعاصرة بحث النقاد في شكلين هاميين من أشكال التركيب، هما: ( صورة النحو ) و ( البياني ) بتحليل المستويين: السياقي والاستبدالي.

— يتمثل الأول بالجملة ؛ أي تسلسل الكلمات، ويكون الثاني قريبا من اللغة؛ لأنه يحدث في الذخيرة الذهنية للغة؛ أي فيما هو غائب، والعلاقة بين المستويين تأسيسية، حيث يؤسسان للوظيفة الشعرية من خلال قانون الانزياح ونفيه.

يشتمل ذلك القانون بالانتقال من المدلول "1" إلى المدلول "2" وبدون ذلك تكون الكلمة في السياق نافرة، والاستعارة مثلا تتدخل لنفي الانزياح الناتج من هذه المنافرة. فالانزياح ونفيه متكاملان؛ لأنهما لا يتحققان في المستوى اللغوي نفسه؛ المنافرة تعد خرقا لقانون الكلام، وتتحقق على المستوى السياقي؛ والاستعارة تعد خرقا لقانون اللغة، وتتحقق على المستوى الاستبدالي.

ويشكل المكون التركيبي الأداة التأويلية للجمل المنحرفة، فيما أن الصورة تقوم على الانحراف، فإن المكون التركيبي هو الذي يضبط حالات الجمل المنحرفة، من خلال العودة إلى مقابلاتها السليمة، وهذا ما يدفع إلى الربط بين " صورة النحو " و "الصورة الشعرية" من حيث أنهما تقومان على التركيب.

إلا أنه يجب التمييز مع ( تشو مسكي chomsky ) بين انحرافات ناتجة من خرق القواعد المقولية أو القواعد التفريعية أو القواعد الانتقالية (1) ويمكن أن تؤول الجمل الناتجة من خرق القواعد الانتقالية، استعاريا؛ إذ تعمل بوصفها ظاهرة من ظواهر استعمال اللغة وبنية منحرفة، تؤول استنادا إلى السمات المعجمية لمكوناتها، وإلى

1- هناك ثلاثة أنماط من الجمل الانحرافية ، تقوم الأولى على خرق مقولة معجمية ، فالانتقال من الصفة إلى الاسم في " المظهر السياسي تعبير عن المظهر الاقتصادي وتصبح " السياسي تعبير عن الاقتصادي " أو الانتقال من الاسم إلى الصفة في " أنهم عن جمهورية شبح " . وتقوم الجملة الثانية على خرق سمة تفريعية ، كالانتقال من الفعل اللازم إلى المتعدي في (اكتشفت المرأة ) التي تصبح ( اكتشفت المرأة طفلا ) . وتقوم الجملة الثالثة على خرق سمة انتقالية ، كالانتقال من المحسوس إلى المجرد في ( لوئت النظريات الخاطئة فكر محمد ) .

بنيتها التركيبية عن طريق القياس المباشر بالجمل السليمة. فالمتوالية الاستعارية (البحر وحش) مثلا، تؤول على الشكل الآتي: يتم فحص المقومات المعجمية لكل من ( البحر ) و (وحش) فنلاحظ أن هناك خرقا لبعض القيود الانتقائية التي تفرضها كلمة ( وحش) على نسق المقومات في البحر مثل (+الماء ) مقابل (-الماء) بالإضافة إلى خروج أخرى تخص الخرق الأخير، وتتعلق بسمات، مثل (+مائع ) مقابل (-مائع). لكن المقومات في نسق (وحش) هي التي يبدو أنها لا تتدخل مباشرة في خرق القيود الانتقائية، مع احتفاظنا بأهمية معينة في نسق(وحش) وبعبارة أخرى، فإن السمات التي تلعب دورا أساسيا في فهم الاستعارة هنا هي سمات مثل: (+مفترس) (+مخيف). يتعلق الأمر إذن باعتبار الصورة الشعرية تراكيب لغوية منحرفة، تؤول من حيث هي كذلك. وقد التفتت البلاغة العربية إلى ذلك أيضا، من خلال وصف عبد القاهر الجرجاني للاستعارة التبعية والاستعارة التصريحية. فنظر إلى الأولى من زاوية تحققها بعلاقتها مع الكلمة المجاورة، أي أن هناك انتقالا من المحور الاستبدالي إلى المحور السياقي، يقول: " ومما تجب مراعاته أن الفعل يكون استعارة من جهة فاعله الذي رفع به، ومثاله ( نطق الحال ) ويكون مرة أخرى استعارة من جهة مفعوله، وذلك نحو قول ابن المعتز:

جُمع الحق لنا في إمام قَتَلَ البُخْلَ وَأَحْيَا السَّمَاخَا

(فقتل وأحيا ) إنما صارا مستعارين بأن عُدِّيَا إلى البخل والسماح، ولو قال: " قتل الأعداء وأحيا " لم يكن ( قتل ) استعارة بوجه، ولم يكن (أحيا) استعارة على هذا الوجه، وكذا قوله:

وأقرى الهموم الطارقات حَزَامَةً (1)

هو استعارة من جهة المفعولين جميعا، فأما من جهة الفاعل، فهو محتمل للحقيقة، وذلك أن تقول " أقرى الأضياف النازلين اللحم العبيط " (2)، ومثله قوله:

قرى الهمَّ إذا ضاف الزَّمَاعَ (3)

1- الجرجاني : أسرار البلاغة، ت: محمد الاسكندراني: دار الكتاب العربي: بيروت:س 1996:ص 48

2- الجرجاني : أسرار البلاغة : ص48،49

3- المصدر نفسه: 48،49



وقد يكون يعطيه حكم الاستعارة أحد المفعولين دون آخر كقوله (1)

نَقَرِيهِمْ لَهْذَمِيَّاتٍ نَقَدُ بِهَا      ما كان خَاطَ عَلَيْهِمْ كُلَّ زَرَّادٍ  
إن الاستعارة المتحققة بالفعل، قد تكون قرينتها فاعلا أو مفعولا به، أو مفعولين، أو أحد المفعولين، ويجب التوضيح بأن القرينة عندما تكون مفعولا، فإن علاقة الفعل بالاستعارة قد تكون منسجمة دلاليا، كما نلاحظ في المثال: (أقرى الهموم) الهموم فالفاعل لا يمثل قاعدة لإثبات استعارية (أقرى) وكذلك الأمر في مثال (نقيرهم لهذميات) فالذي يثبت استعارية (نقري) ليس الضمير (هم) المفعول الأول بل المفعول الثاني (لهذميات) فهو الذي يدخل في علاقة سلبية مع (نقري).

كذلك وصف الجرجاني الاستعارة التصريحية وصفا تركيبيا، فمن شأنها " أن تسقط ذكر المشبه من البيت وتطرحه، وتدعي له الاسم الموضوع للمشبه به (ك) قولك: (رأيت أسدا) ( تريد ( رجلا شجاعا ) فاسم الذي هو المشبه غير مذكور بوجه من الوجوه، كما نلاحظ، وقد نقلت الحديث إلى اسم المشبه به لقصدك أن تبالغ، فتضع اللفظ بحيث يخيل أن معك الأسد نفسه، والبحر والنور كي تقوي أمر المشابهة وتشدده، ويكون لها هذا الصنيع حيث يقع الاسم المستعار فاعلا أو مفعولا أو مجرورا بحرف الجر أو مضافا إليه، فالفاعل، كقولك ( بدا لي أسد وانبرى لي ليث) و (بدا نور) و (ظهرت شمس ساطعة) و (فاض لي بالمواهب بحر)، كقوله: (2)

وفي الجيرة الغادين من بطن وجرة      غزال كحيل المقلتين ربيب

والمفعول، كما ذكرت من قولك: ( رأيت أسدا ) والمجرور نحو قولك:

(لا عارُ إن فرض من أسد يزأر)، والمضاف إليه: (3)

يا ابن الكواكب من أئمة هاشم      والرجح الأحساب والأحلام

إن هذا المستوى التركيبي للصورة الشعرية، هو أقل استثمارا، في البلاغة القديمة ودراسات المعاصرين، من التجاوز الدلالي في تفسيرها، وقد يعود هذا التغافل

1- المصدر السابق، ص 49

2- نفسه، ص 223

3- نفسه: ص 244

للتركيب إلى أن الصفة المميزة للصورة الشعرية، هي البعد الدلالي. أما التركيب فهو مشترك بينها وبين غيرها من الكلام العادي، " فالصورة أول ما ندركها تشغلنا وتستقطب اهتمامنا بذلك التجاوز الدلالي الذي لا نعثر عليه بالكم والكيف نفسه في الكلام العادي، أما التركيب فليس خاصا بالاستعارة. إن الهياكل التركيبية نفسها تتحقق معها ومع الكلام العادي" (1)، إلا أنه على الرغم من ذلك يجب الإشارة إلى اختلافها مع الكلام العادي بنوعية التركيب، فهي هنا جمل منحرفة عكس الكلام العادي، ومن ذلك تأتي وظيفتها الشعرية وبعدها الدلالي، وعليه فإن دراسة تجاوزها يجب أن تنطلق من مرجعيته التركيبية وهذا ما يبرر وجودها ضمن المستوى التركيبي بشكل عام.

وفق تلك الطبيعة التركيبية للصورة الشعرية، يمكن تحديدها بأنها واقعة لغوية تتشكل من نظام اللغة بالدرجة الأولى ووحدة معجمية غريبة عن مشاكلة السياق المباشر بالدرجة الثانية، تتشكل من ركنين هما: السياق والواقعة اللغوية. و هي مثل باقي الوقائع اللغوية تحتاج إلى نحو تركيبى يرتبط بالقواعد النحوية الضابطة للعلاقة بين مفردات اللغة في الجملة، ونحو دلالي يهدف إلى خلق التجانس الدلالي بين الوحدات المعجمية المشكلة للواقعة اللغوية.

تعمل أولية الصورة انطلاقاً من العلاقة بين النحويين: التركيبي والدلالي؛ فتطبق الأول على وحدات معجمية متجانسة دلالياً يمثل نمطاً واحداً من الكتابة سماه (رولان بارت) " الدرجة الصفر للكتابة" (2)، وهو نقيض الشعر القائم على عدم تجانس الوحدات المعجمية دلالياً، مما يخلق خطأ معيارياً على مستوى النحو الدلالي، هذا الخطأ هو ما يشكل الواقعة اللغوية الغريبة عن السياق، أو ما يسمى بالصورة الشعرية، فنمثل لها بأروع ما أثر عن هذيل في دقة التصوير ما أنشده ساعدة بن جؤية في الكبر والهرم، فيقول الشاعر: (3)

يا ليت شعري ألا منجى من الهرم أم هل على العيش بعد الشيب من ندم

1- الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي: ص 92

2- رولان بارت: الدرجة الصفر للكتابة، ص 59

3- شرح أشعار الهذليين: ج 3، ص 122 أو ما بعدها

فالشيب داء نجيس لا دواء له      للمرء كان صحيحا صائب القُحْم  
 وَسَنَانُ لَيْسَ بِقَاضٍ نَوْمَهُ أَبَدًا      لولا غداة يسير الناس لم يُقْم  
 في منكبيه وفي الأصلاب واهنةً      وفي مفاصله غمز من العسم  
 إن تأتته في نهار الصيف لا تره      إلا ما يُصلَى من الجُحْم  
 حتَّى يُقَالَ وراء البيت منتبذا      قم لا أبالك سار الناس فاحتزم  
 فقام ترعد كفاه بمحجنه      قَدْ عَادَ رَهَبًا رَزِيًّا طَائِشَ الْقَدَمِ (1)

نلاحظ أن المقطوعة حققت انسجاما على المستوى التركيبي، إلا أن هناك منافرة على المستوى الدلالي، ظهرت من خلال إسناد وحدات معجمية غير متجانسة إلى بعضها بعض؛ أي أن حدوث خطأ ومنافرة على مستوى علاقة الواقعة اللغوية بالسياق.

وفي مفاصله ← غمز من العسم

لا يوجد انسجام دلالي بين جزئي الجملة، فالعسم جزء من عالم الطبيعة يدخلها الشاعر في عالم الإنسان، ولذلك حدث انقطاع على مستوى التواصل المنطقي، وتصحيح ذلك لن يتم إلا بإصلاح الخطأ من خلال أولية الصورة؛ أي أن العودة إلى تطبيق النحو الدلالي، ويتم ذلك بوصف الواقعة اللغوية بما يكشف عن طبيعة التأويل الواجب في ذهن المتلقي، أي الانتقال من المستوى التركيبي إلى المستوى الدلالي، دون إهمال البعد التداولي في العملية التأويلية، وهنا لابد من تعويض الواقعة اللغوية بدلالة جديدة من خارج الدلالة المعجمية، مستقاة من الصورة الذهنية لمتلقي الواقعة اللغوية، أو من الواقع الموضوعي الخارج عن الواقع اللغوي؛\* أي أن دلالة اللفظة لا تنحصر في الدلالة الأولى، وإنما تتعداها إلى دلالة ثانية جديدة، قال في تفسيرها الجرجاني: "هي أن تقول المعنى ومعنى المعنى، تعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ

1- شرح أشعار الهذليين: ج3، ص 1122، 1123

\* الفرق بين المعنيين أن الأول يأخذ دلالاته استنادا إلى معطيات موضوعية ، كأن نقول: " أنا أرتجف" إذ لا يمكن فهم المجاز هنا إلا إذا تمت العودة إلى الواقع الموضوعي لمعرفة سبب الارتجاف ، وبدون ذلك يصعب التواصل لعدم توافر مرجعية أخرى. أما المعنى الثاني فهو مرتبط بالصورة الذهنية المتداعية التي كونتها المعرفة ، واختزلتها في المفردات اللغوية كما في كلمة (الفنيق التارز) الذي في استعارة (يا أيها ؟...) إذ لا تستدعي العودة إلى الواقع الموضوعي، وإنما إلى الصورة الذهنية التي كونها المتلقي عن الفارس البطل.

والذي (يتوصل) له بغير وساطة، وبمعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنى لم يفض بك ذلك المعنى إلى معنى آخر.

بذلك التعويض نعيد الخطاب إلى درجة الصفر للكتابة، حيث تتحقق الوظيفة الإفهامية في أعلى مستوى من الهيمنة لها. ولكن يجب ألا يفهم من ذلك مجانية التأويل وعبثيته، فبه تقوى الفاعلية الشعرية عبر اكتشاف الانزياح ونفيه، وبذلك تكون الصورة الشعرية لغزا تخلقه اللغة الخاطئة، ويجب تصحيحه من قبل المتلقي أو انحرافا عن لغة النثر، وضياعا للوظيفة التواصلية، وعلى المتلقي إعادتها إلى لغة النثر للوصول إلى الوظيفة الضائعة، يقول أبو ذؤيب: (1)

وإذا المنية أنشبت أظفارها الفيت كل تميمة لا تنفع

اللفظ	المعنى "المعنى الحقيقي"	معنى المعنى "المعنى المجازي"
الادل	مدلول أول	مدلول ثان
الانشبت أظفارها	المنية	الفيت كل تميمة لا تنفع
"عالم الطبيعة"		"عالم الإنسان"

غير أن نقل الدلالة من المدلول الأول "عالم الطبيعة" إلى المدلول الثاني "عالم الإنسان" لن يتم بدون ثوابت أساسية، هي بمثابة عناصر تكوينية:

**1- القرينة:** هي إشارة في النص تنبئنا باضطراب البنية المعنوية للجملة، فإذا قال القائل: "(رأيت أسداً) وهو يريد رجلاً شجاعاً، فإن هذا القول لا يفهم منه ما أراد، وإنما يفهم منه أنه أراد الحيوان المعروف بالأسد، ولكن إذا اقترن بقوله هذا قرينة تدل على أنه أراد رجلاً شجاعاً اختص الكلام بما أراد" (2).

**2- الثابت:** هو مجموع العناصر الدلالية المشتركة بين المدلولين التي تسمح بالانتقال من المدلول الأول إلى المدلول الثاني، وتشكل جسراً للعبور من المعنى إلى معنى المعنى، ومن الحقيقة إلى المجاز؛ أي أن الثابت هو: "السلك الناقل الذي يرتكز

1- شرح أشعار الهذليين: ج1، ص 8

2- ابن الأثير: المثل السائر: ج2، ص84

في طرف منه على القسم الحقيقي في الخطاب، وطرفه الآخر في الثوابت المعنوية الكامنة في القسم الثاني أو القسم المجازي" (1).

ونخلص إلى أن الأوجه البلاغية، كالتعابير البيانية، تعبر عن اضطراب اللغة، وفي مستوى معين من الانحراف تلتقي تلك الأوجه البلاغية لتشكل الصورة الشعرية، مع الإشارة إلى الاختلاف على الحدود بين الصورة الشعرية والبلاغة عند القائلين: إن البلاغة تقع على محور المشابهة (2)، والقائلين إن الأوجه البلاغية تقع على محوري المشابهة والمجاورة (3)، وبالتالي فالصورة الشعرية تضم كل العناصر التي نسميها أوجها بلاغية، كالاستعارة والمجاز المرسل والتشبيه... الخ، ولا يخفى أن (جاكوبسون) أقام تصنيفه الشائع بين البلاغيين المعاصرين على أساس علاقتي المشابهة والمجاورة بين المولدين، فقال: إن المشابهة في الشعر تتراكم على المجاورة (4) ويتقاطع ذلك التصور مع معطيات البلاغة العربية بشكل عام، ومعطيات عبد القاهر الجرجاني النقدية بشكل خاص، وفي التصنيف الدلالي المعاصر للصورة الشعرية، انطلاقاً من علاقة المدلول الأول بالمدلول الثاني، ما يؤكد ذلك، يقول الجرجاني في تعريف الاستعارة: إنها "نقل اسم عن أصله إلى غيره للتشبيه على حد المبالغة" (5)؛ أي أن الانتقال من المعنى إلى معنى المعنى يقوم لعلاقة المشابهة بينهما.

ولا شك أن هذا التقاطع بين البلاغيين العرب والشكلانيين المعاصرين يسجل للبلاغة العربية ويعيد إليها حيويتها بعد أن هاجمها بعض النقاد العرب (6) من نقطة التقاطع تلك، إذ عدت المشابهة واحدة من مشكلات البلاغة العربية، لعجزها - كما يقول أصحاب الرأي - عن استيعاب الأنماط الفنية الجديدة بسبب أساسها المنطقي الجامد، الذي لا يتجاوب مع انفعال الشاعر مع سماته التعبيرية الخاصة.

1- جاكوبسون : البنيوية الظاهرية، ت عبد الجليل الأزدي: مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، س.1999، ص 56

2- المرجع السابق: ص 57

3- قضايا الشعرية ص33

4- الجرجاني : أسرار البلاغة ،ص368

5- أدونيس: زمن الشعر ، مقدمة لدراسة الصورة الفنية ، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث ..

6- ريتشاردز : مبادئ النقد الأدبي : ص 310

يضاف إلى ذلك،- في رأي اليافي - أن البلاغيين العرب ضاعفوا من عجزها حين عدوها محور البيان العربي. إذ أعادوا إليها مفهوم "الجامع" ومفهوم الوضوح. كما دفعهم هذا الحرص عليها إلى التطرف ومجانبة الصواب، فأثبتوا عجزهم عن إلغاء الفكر المنطقي في الصلات الفنية على الرغم من أن العلاقات بين المركبات في الأشكال البلاغية ليست علاقات منطقية تقوم على الضرورة، وإنما هي علاقات حدسية أو شعورية تقوم على الاحتمال والإسقاط الروحي.

ربما من الصواب الإشارة إلى أن تلك الملاحظات تنطلق من رؤية متعالية على النص بالدرجة الأولى، لأن أصحابها لا ينظرون إلى الصورة الشعرية كواقعة أساسية قبل كل شيء؛ أي أن تحليلها يقتضي في البداية النظر في مستوييها، التركيبي والدلالي، كواقعة أسلوبية قبل كل شيء وليس إلى مصادرها، أهي من إبداع العقل أم الحدس والإدراك أم الفكر الخالص؟ يضاف إلى ذلك أنها رؤية متعالية على البلاغة العربية في الدرجة الثانية، ارتبطت ببلاغة "ريشاردز rechardez" التي ترى أن، أن الصورة الشعرية تنشأ من إدراك داخلي عند المبدع، ويجمع الذهن بواسطتها أشياء مختلفة ومتناقضة(1)، ولا نغض بذلك من قيمة هذه البلاغة ولكننا نريد أن يتشكل التقاطع بين الثقافتين؛ العربية والأجنبية، حيوية تدفع الباحث إلى التمعن في البلاغة العربية في ضوء العناصر التي تكشف أصالتها وفعاليتها، وليس ثباتها في مكان وجمودها بل موتها، وبالتالي نكرانها.

إن دراسة المحسنات بمحوريها - أي المشابهة والمجاورة - منفردة قليلة الجدوى، بسبب وجود علاقات بين الأوجه البلاغية في كل محور على حدة، وفي المحورين معاً. فالتشبيهات والاستعارات لا ترصد الخيال التصويري الخلاق في الشعر، وكما يلاحظ (س، أولمان) "فإن المشابهة يتم التعبير عنها في نفس النص المطرد بين نمطي الصورة على غرار ما يفعل بعض المؤلفين يضلّ سبيل البحث، ويمكن أن يمنع الناقد من إدراك الشبكة العامة للصورة والنزعات العميقة المتمثلة في نشوئها" (2).

1- البلاغة. المدخل لدراسة الصورة البيانية . ص 15

2- المرجع نفسه: ص 8

ولذلك سوف نبتعد في الدراسة التطبيقية عن تناول الأوجه البلاغية منفردة، ونقف عند الصورة الشعرية بمحوريها: تعويض المشابهة، وتعويض المجاورة، وذلك أملا في رصدها بشمولية، كتعبير متداخل العناصر، يرتبط برؤيا القصيدة، منطلقين من الوصف التركيبي المتقدم للصورة الشعرية، مفيدتين من تصنيفاتها ذات البعد الدلالي، إن كان في البلاغة العربية القديمة أو في قراءة البلاغيين المعاصرين.

يضاف إلى ذلك أن إفادتنا السابقة من المنهج الإحصائي في قراءة الشعر الهذلي تبدو الآن أكثر ضرورة لما في ذلك من فائدة في تحديد العالم الخيالي للشاعر الواحد، وفي شعر الهذليين بشكل عام، وملاحظة الصورة القرابية أو المفضلة، وتثبيت الأهمية النسبية للموقع الذي تشكله في النص، مع إعطاء صورة تقريبية عن انتشارها بعيدا عن الحدس لصالح القيم العددية، ومن ثم اكتشاف ذوق العصر ومعاييره الجمالية.

وللوصول إلى ذلك، فقد طبقنا الإحصاء على (2000) بيت من الشعر، تمثل متن

اثنا عشر شاعرا وهم على التوالي:

- |                   |                    |                  |                     |
|-------------------|--------------------|------------------|---------------------|
| 1- أبو ذؤيب       | 2- ساعدة بن جؤية   | 3- مليح بن الحكم | 4- أمية بن أبي عائذ |
| 5- الممتلخ الهذلي | 6- أبو كبير الهذلي | 7- مالك بن خالد  | 8- ساعدة بن العجلان |
| 9- معقل بن خويلد  | 10- أبو صخر الهذلي | 11- صخر الغي     | 12- الداخيل بن حرام |

يمثل هؤلاء الشعراء أغلب التيارات الفنية الشعرية الموجودة في قبيلة هذيل من جهة وكذلك في العصرين الجاهلي والإسلامي من جهة ثانية، أما عن اختيار المادة فقد تعمدنا الاعتباطية تجنباً للوقوع في الانتقائية، ومحاولة مني للحد من العنصر الذاتي في إحصاء الصورة الشعرية، خاصة أنها – أي عملية الإحصاء – تحمل كثيرا من المحاذير بسبب طبيعة الصورة الشعرية.

تعود المحاذير إلى أن اللغة لا تتفصل فيها الدلالات المعجمية عن الدلالات المجازية، بحكم طبيعتها التداولية، ولذلك، فلا توجد "أية كلمة غير مستعملة بمعنى مجازي ما؛ أي بطريقة تجعلها بعيدة عن دلالتها الحقيقية"<sup>(1)</sup> وهذا يعني أن الصورة موجودة في اللغة بكثرة؛ غير أنها لا تدرك بالاستعمال العادي، يضاف إلى ذلك أن الكثير من الصور قد تتحول من الاستعمال الاستعاري إلى الدلالي

وبالعكس، فقد تشهد استعارات ميثية انكفاء وتعود إلى الحياة.

أمام ذلك الاضطراب يجب أن نكون أحد أمرين: إما معجميين؛ فننظر إلى الصورة كلها نظرة واحدة، ونقوم بجردها دون النظر إلى وظيفتها، وهذا خروج عن غاية البحث وطبيعته، وإما أن نكون أسلوبيين، فنهمل الصورة الميثية لأنها لم تعد مدركة، بوصفها صورة، بل بوصفها مفردة لغوية. وإذا تم الوقوف على الخيار الثاني لانسجامه مع طبيعة الدراسة النقدية، يبقى السؤال قائماً بطريقة أخرى وهي، ما هو معيار الصورة الحية التي يمكن أن يقع عليها الإحصاء؟

يجيب (أولمان ullmann) بأنها الصورة التي "تتوفر على نضارة معينة" (1)، وهي إجابة عامة ليست معيارية وغير قادرة على الفصل الدقيق، كما أنها تخضع للعنصر الذاتي، وما يتبع ذلك من ارتباط بثقافة المتلقي ومحيطه الاجتماعي.

في ضوء ذلك تبدو العودة إلى انطلاقتنا الأولى في تحديد الصورة الشعرية بوصفها "انزياحاً عن معيار" هي المفضلة باعتبار أن ما يميز الصورة كواقعة لغوية، غريبة عن مشاكلة السياق، هو حضور القصد.

وهذا القصد ليس بالضرورة جمالياً، إن صورة ما يمكن أن تكون جميلة، دون أن يكون الجمال هو الغرض المطلوب من جانب مبدعها، إذ يمكن أن تكون لها وظيفة ساخرة أو تعليمية أو انفعالية إلا أنها أدبية، لأنها متوافرة على قصد يكمن خلف عملية الاستبدال الواعية، ولا يعني ذلك أن "القصد الواعي" بعيد عن الانقطاع الذاتي؛ إلا أنه أكثر تحكماً من غيره من بين المعايير وهذا يدفعنا إلى القول مع (أولمان) إنه لا بد من التسامح قليلاً ببعض الانفعالات الذاتية في الاختيار.

### محسنات المشابهة في القصيدة الهذلية:

تقوم المحسنات في القصيدة الهذلية على عملية المشابهة التي يعوض فيها شيء بمعادلته، وتتنوع صور التعويضات، وتتعدد بحسب حجم المادة الشعرية وتنوعها، إلا أن هذا لا يعني استحالة تقنينها، فهي تخضع لمحاور رئيسية عامة، ذكرناها (بليت plitt) خمسة محاور، يتقاطع بعضها مع صور التعويضات في البلاغة العربية القديمة.



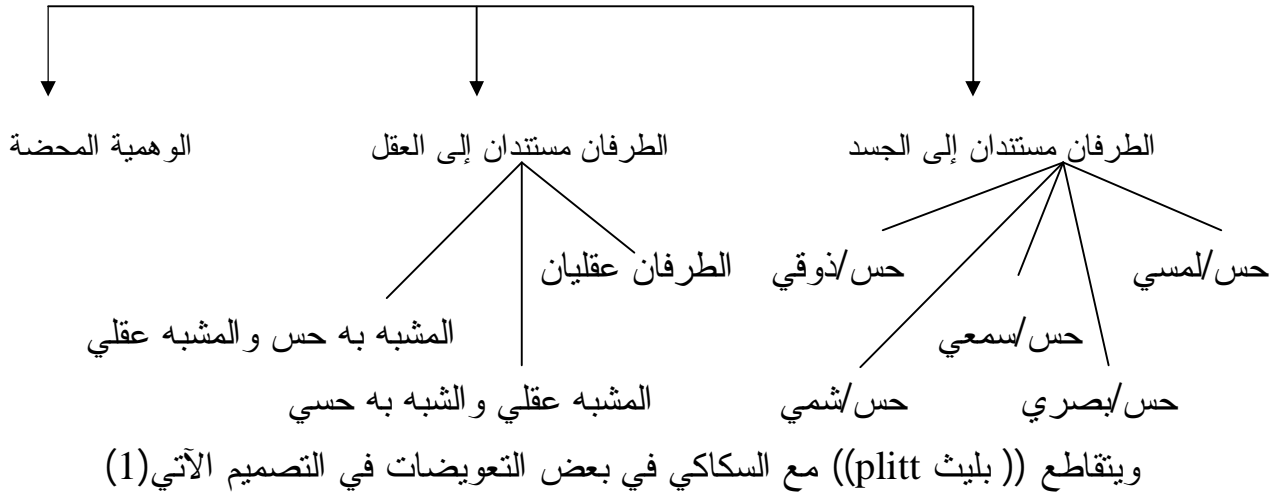
عرض البلاغيون العرب بعض تعويضات المشابهة، من خلال الحديث عن الطرفين، باعتبارهما حسيين أو عقليين. كما نظروا إلى الجامع – أو وجه الشبه – من هذه الزاوية. يقول السكاكي، الذي عرف بطاقته التنظيرية والتصنيفية مختصرا ما سبقه :  
إن المشبه والمشبه به، " إما أن يكونا :

1- مستندين إلى الحدس، كالخذ عند التشبيه بالورد في المبصرات وكالأطيط عند التشبيه بصوت الدجاج في المسموعات، وكالنكهة عند التشبيه بالمسك في المشمومات، وكالريق عند التشبيه بالخمير في المذوقات، وكالجلد الناعم عند التشبيه بالحرير ..

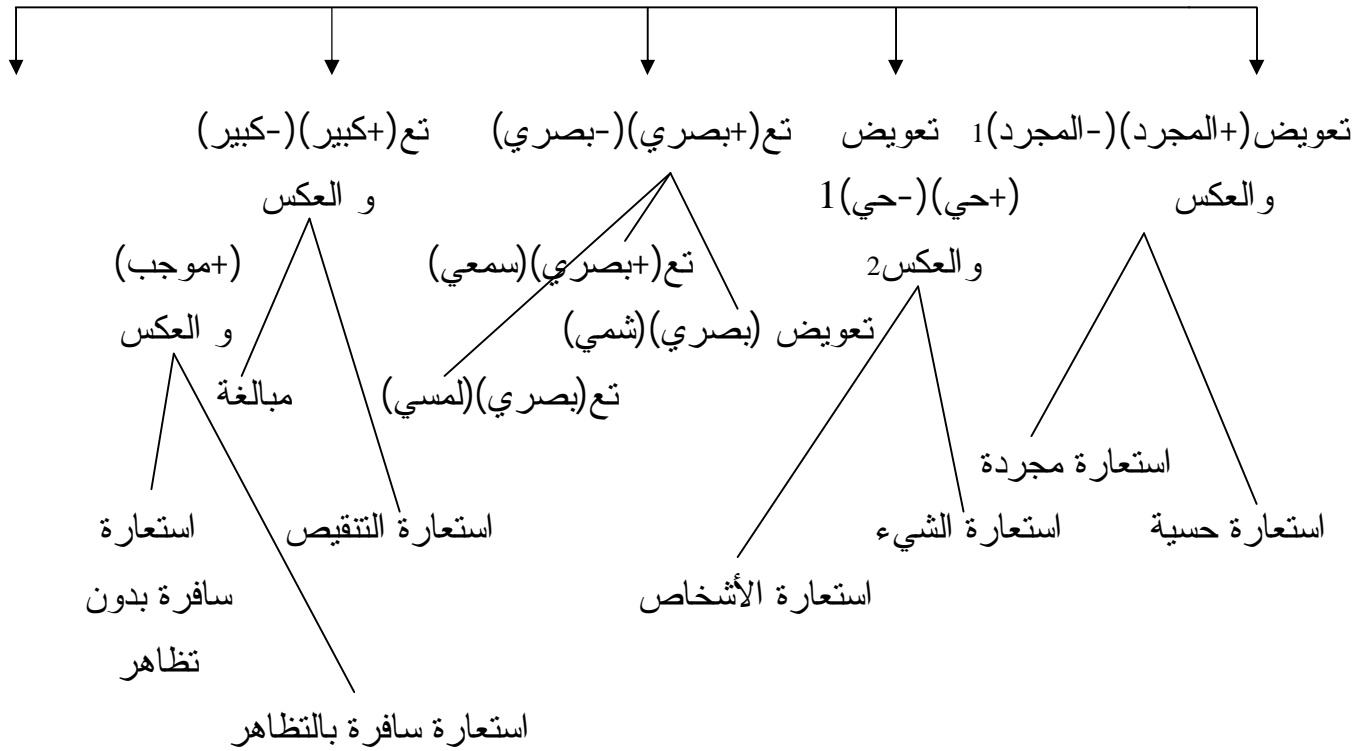
2- وإما أن يكونا مستندين إلى العقل، كالحلم إذا شبه بالحياة، وإما أن يكون المشبه معقولا والمشبه به محسوسا كالعدل إذا شبه بالقسطاس، وكالمنية إذا شبهت بالسبع، وكحال من الأحوال إذا شبهت بناطق أو بالعكس من ذلك، كالعطر إذا شبه بالخلق الكريم ..

3- وأما الوهميات المحضة، كما إذا قدرنا صورة وهمية محضة مع المنية مثلا، ثم شبهناها بالمخلب أو بالأنياب، فنقول: افتزست المنية فلانا، أو فإذا المنية أنشبت أظفارها .. أو مع الحال ثم شبهناها باللسان، فنقول: نطقت الحال .. وكذا الوجدانيات كاللذة والألم والجوع والشبع (1)

## مخطط تعويض المشابهة في كتاب مفتاح العلوم



## تصميم تعويضات المشابهة عند ((بليث plitt))



تكشف المقارنة بين المخططين انسجام ( السكاكي ) أكثر من مخطط ( بليث ) فالأول ينطلق من المحسوس والمعقول ليكشف عن صور التعويض، بينما نلاحظ في مخطط ( بليث ) موقفين: الأول، ينطلق من المحسوس والمعقول؛ وهنا يلتقي مع

السكاكي في التعويض (ج). الثاني ينطلق من قصيدة التعويض وهذا ما نجده في التعويضين (د) و (هـ) ولا يعني ذلك تناقض (بليث) لأنه لم يخرج عن البعد الدلالي لتعويضات المشابهة، بالإضافة إلى أن "القصد الواعي" في الصورة الشعرية هو ما يحدد لسانيا، حياة الصورة الشعرية أو موتها.

في ضوء ذلك يمكن القول، إن البعد الدلالي متعدد الصور، وما سطر هنا لا يغطي كل صور التعويضات يضاف إلى ذلك أن اتخاذها صورا ثابتة من قبل الدارسين قد يؤدي إلى تقنينها وتقعيدها، كما حدث في التقسيمات البلاغية القديمة، لهذا وذاك سوف ننطلق منها، ولكننا سنجعل النص الشعري يحدد ماهيته وصور تعويضات المشابهة القائمة فيه.

أ - تعويض (+ حسي) (- حسي) 1 وبالعكس 2 تشمل هذه المعادلة صور الأثر الحسي والتماثل الحسي: الأول: يتولد عن الحواس الأساسية، وينتج من ارتباط المدلول (1) بالمدلول (2) بعلاقة نوعية، كالحس البصري أو السمعى أو الشم أو الذوق.. الخ، ويتنوع فيه المدلول بين السلب والإيجاب، وفق تلك العلاقة، ليحقق الانحراف الدلالي كأن نقول مثلا: رأيت صوتا، ونفي الانزياح في العبارة يتمثل بنفي السلب، وتعويض المدلول السلبي بمدلول إيجابي: رأيت صاحب الصوت.

والتماثل الحسي الثاني: يتمثل في البعد الدلالي، من خلال تحقيق التماثل بين الدال والمدلول، بتعويض المدلول (1) بمدلول (2)، لا يخضع للأثر الحسي، وإنما إلى طبيعة الصلة بين المدلولين، كأن تكون قائمة على المبالغة أو التنقيص أو الأثر أو الشكل الخارجي... الخ وتمثل تلك الصلة في السلب والإيجاب معا كعلاقة بين حسيين، كأن نقول: ( أنت بحر) = حسي حسي، من حيث التناظر السياقي، وحضور المدلول الثاني؛ أي أن الممدوح يلغي التناظر، ويكون المدلولان الحسيان مرتبطين بعلاقة المبالغة في الصفة أو القيمة، وتعويض الأثر الحسي تمثله صورته في الشعر الهذلي نسبة عالية 39،60 % من مجموع صور التعويض.

أ- وقد توزعت على خمس صور حسية تعويضية :

1- تعويض حسي بصري ومنه على البحر الطويل 55 %

2- تعويض حسي سمعي ومنه على البحر الكامل 19 %

3- تعويض حسي شمسي ومنه على البحر الوافر 15 %

4- تعويض حسي ذوقي ومنه البحر البسيط 12 %

5- تعويض حسي لمسي ومنه على البحر المتقارب 5 %

وقد توزعت صور التعويض بنسب متفاوتة بين الشعراء الهذليين من جهة، وبين

أنماط التعويض من جهة ثانية، وفي الجدول ما يوضح ذلك :

اشكال التعويض الشعراء	السمعي	البصري	اللمسي	الذوقي	الشمي
أبو ذؤيب	25 %	19 %	15 %	12 %	4,2 %
ساعده بن جؤية	22 %	13 %	16 %	13 %	5,1
مليح بن الحكم	23 %	22 %	14 %	08 %	/
أبو صخر	18 %	21 %	15 %	19%	1,1 %
أمية بن أبي عائذ	17 %	15 %	19 %	14 %	/
المتنخل	26 %	16 %	15 %	12 %	/
معقل بن خويلد	25 %	14 %	15 %	16 %	/

يكتشف لنا الجدول أن التعويض السمعي يأتي في الدرجة الأولى من حيث اهتمام الشعراء، وتبتعد عنه صورة التعويضات الأخرى بفارق لا يقل عن 30 % ولعل ذلك يعود إلى درجة الانحراف بين المدلولين: الأول والثاني، الذي يحققه التعويض السمعي قياساً بقوة درجته في صور التعويضات الأخرى، وذلك لأن التعويض السمعي، هو أقرب تعويضات الحواس إلى الوضوح لدى الشاعر الهذلي. فهو من

جهة التركيب قد يشارك أكثر من حاسة خواصّها ، يضاف إلى ذلك أنه أكثر الحواس إحاطة بالمشاعر، لأنه يحيل على مجمل عناصر العالم الخارجي الذي يعبر عنه الشاعر بحاسة البصر في الدرجة الأولى.

ويشير ذلك إلى أن الشاعر الهذلي كان يفضل في صورّه، الوضوح وقلة الانحراف بين المدلولين، ويؤكد ذلك تناسب حضور كل من صور تعويضات الأثر الحسي مع درجة انحرافها فيما بينها في الجدول الأول، حيث إن العناصر المشتركة بين المدلولين هي كثيرة في التعويض السمعي، وأقل منها في البصري فاللمسي فالذوقي ومن ثم في الشمي. وهذا يتناسب مع ترتيب تلك التعويضات، وفق درجة حضورها في الشعر الهذلي المدروس.

فقد اهتم بالتعويض السمعي سبعة شعراء من أصل تسعة طبق الإحصاء على أشعارهم، بينما اهتم بالتعويض البصري خمسة شعراء وبالتعويض اللمسي والذوقي أربعة شعراء ، مع تسجيل في كثافة الحضور قدره ( 5 % ) تقريبا للتعويض الشمي، من قبل شاعرين فقط.

### \*محسّنات المجاورة في القصيدة الهذلية:

تقوم تعويضات المجاورة في البلاغة العربية أساسا على علاقات المجاز المرسل والكنائية، وتبنى علاقات المجاز المرسل على نمطين اثنين:

الأولى: علاقات خارجية تربط بين المدلولين: الأول والثاني برابط خارجي، حيث الحقل الدلالي لكل منهما يشكل وحدة مستقلة تتفصل عن الأخرى، نوعيا كأن تقول مثلا: - " يسدي إلي يدا تضاف إلى أياديه الكثيرة " .

فالمنافرة واقعة بين الفعل " يسدي " والمفعول به " يدا "، ونفي الانزياح يتم على المستوى الاستبدالي، فنقول: " يسدي إلي عملا صالحا يضاف إلى أعماله الكثيرة " فالمدلولان الأول: " اليد " ، والثاني " العمل الصالح " مرتبطان بعلاقة خارجية، لأن كلا منهما ينتمي إلى طبيعة مغايرة .

يضاف إلى ذلك أن هذا الانزلاق من نوع إلى نوع بين المدلولين يتناول مفهومية الألفاظ، أي أنه يحل لفظة مكان لفظة أخرى من مفهومية مختلفة، وهذا ما يلاحظ في انزلاق " اليد " كمفهوم إلى " العمل الصالح " كمفهوم .

ومما جاء في البلاغة العربية من تلك العلاقات :

**1- العلاقة السببية**: استعمال السبب للدلالة على النتيجة، كما في المثال الماضي،

حيث حلت " اليد" وهي السبب في "العمل الصالح" مكان النتيجة

**2- العلاقة المسببية**: وهي استعمال النتيجة للدلالة على السبب كما في: "أمطرت

السماء نباتا "

**3- العلاقة المحلية**: استعمال المحتوى للدلالة عليه، وذلك بعلاقة مكانية، كقولنا: "

شربت الكأس" للدلالة على الماء، أو علاقة زمانية، حيث تكون فيها الألفاظ تدل

بمعناها الاصطلاحي على زمن معين، مثل " الليل واليوم ويكون المقصود من

استعمالها، دلالتها على المحلية باعتبارها حاو لمحتوى، كأن نقول مثلا: "ما عسى أن

تأتي به الأيام والليالي؟"، والمقصود هو الأحداث التي في تلك الأيام والليالي

**4- العلاقة الحالية**: استعمال المحتوى للدلالة عليه أيضا، ومنه " جاءت المدينة "

والمقصود أهل المدينة.

ويضيف البستاني إلى تلك العلاقات نوعين هما (1):

1- استعمال المجرد للدلالة على الحسي، مثل رأيت جمالا عربيا منسيا. حيث ذكر

الصفة للدلالة على الموصوف الحسي .

2- استعمال الحسي للدلالة على المجرد، مثل " له قلب كبير " والمقصود بالقلب

المعنى المجرد؛ أي المشاعر والأحاسيس.

إن النمطين من العلاقات يقومان على البعد التركيبي/النحوي، والبعد الصرفي

للوصول إلى البعد الدلالي، في حين كانت التصنيفات السابقة ذات بعد دلالي فقط.

**الثانية**: علاقات داخلية لا ينتمي فيها المدلولان إلى حقلين دلاليين مختلفين،

وبالتالي لا يتم الانتقال من المدلول (1) إلى المدلول (2) عبر النوع، كما في العلاقات الأولى، وإنما يقوم الانتقال على توسيع دلالة المدلول الأول أو تضيقها، مع الاحتفاظ بصورته المفهومية، ومن ذلك: " ألقى الداعية كلمة " وهو يريد "خطابا " فالمدلولان ينتميان إلى نوع واحد، وحقل دلالي مشترك، وعملية الانتقال تتم بعلاقة داخلية من الجزء إلى الكل.

### ومن أنماط العلاقات الداخلية نجد:

1- العلاقة الجزئية: وهي استعمال الجزء للدلالة على الكل، كما في المثال السابق. العلاقة الكلية: وهي استعمال الكل للدلالة على الجزء، ومنه: شربت ماء البحر؛ أي بعض هذا الماء.

2- علاقة اعتبار ما كان: وهي استعمال لفظة تدل على وضع في الماضي للدلالة على وضع في الحاضر، ومنه: لبست صوفا. والمقصود هو ما كان صوفا في الماضي وفي مادته الأولية.

علاقة اعتبار ما سيكون: وهو استعمال لفظة تدل على وضع في المستقبل للدلالة على وضع في الحاضر، ومنه قول الله سبحانه وتعالى: "ودخل معه السجن فتيان، قال أحدهما: "إني أراني أعصر خمرا " (1) على اعتبار ما سيكون خمرا.

3- علاقة العموم: ويكون بذكر العام والمقصود من ورائه الخاص، ويتعدد في الغالب بالمقام كأن نقول مثلا: إن المخلوقات الصغيرة لا تترك الكلام، ونحن نريد الإنسان، والأطفال بشكل خاص.

4- علاقة الخصوص: أي يكون بذكر الخاص ويراد به العام، مثل إطلاق اسم الشخص على اسم الجنس.

### والكناية في البلاغة العربية وفق تصنيف السكاكي ثلاثة أنواع هي:

1- كناية عن صفة: ومنه فلان طويل نجاده، أي طويل القامة. وعرفها الجرجاني بقوله: يراد بها " إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكنه يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود، فيومئ به إليه ويجعله دليلا عليه " (2)

1- سورة يوسف: الآية 36

2- الجرجاني: دلائل الإعجاز ، ص 52

2- كناية عن الموصوف: هي استبدال التسمية بالتعريف، وبلغه السكاكي: "تلفق مجموعا وصفيا مانعا عن دخول كل ما عداه مقصودك فيه" (1)، مثل: جاءت مخضوبة اليدين، كناية عن المرأة .

3- كناية عن النسبة: أو كناية عن تخصيص الصفة بالموصوف كقولنا: المجد بين ثوبيه. نسب الثوب إلى الممدوح فنسب المجد إذن إلى الممدوح أيضا. ولا يخفى أن تصنيف الكناية في البلاغة العربية ذو بعد تركيبى في الدرجة الأولى، وقد حاول البلاغيون العرب، من خلاله رصد البعد الدلالي، كتعويض الصفة العرضية ( المدلول الأول )، بالمدلول الجوهرى ( المدلول الثانى) الموصوف.

كما صنفت البلاغة الغربية مجموعة كبيرة من تعويضات المجاورة بلغت عند بعض النقاد تسعة أنواع من الكناية، وثمانية أنماط من المجاز المرسل، ونرى أن ( بليث plitt) أقام تصنيفاته على أسس ثانوية اعتمادا على تعويضات دلالية(1).

#### تصميم أنماط تعويضات المجاورة عند بليث

أ	ب	ج	د
تعويض	تعويض	تعويض	تعويض
(عام)(خاص)(1)	(السبب)(المسبب)(1)	(جوهرى)(عرضى) (1)	(المحتوى) (المحتوى)(1)
والعكس (2)	والعكس (2)	والعكس (2)	والعكس(2)

نلاحظ أن تصميم (بليث) أكثر شمولية من صور تعويضات المجاورة التي ذكرتها البلاغة العربية، بالإضافة إلى اشتغالها على بعض صورها ، كتعويض (ب) في علاقة ذكر السبب أو النتيجة، وكتعويض (ج) حيث يتم انزلاق دلالي يقوم على مبدأ الإسناد ببعده التركيبى الذي وجدناه في الكناية عن الصفة والكناية عن الموصوف. أما في الكناية الجوهر فهي ليست إلا المحتوى الزماني للتعويض (د) الذي يذكر ( بليث) جانبه المكاني فقط.

1- السكاكي: مفتاح العلوم، ص 404

2- البلاغة والأسلوبية: ص 56، 59



كما نلقى التصميم العربي وتصميم (بليث) في المحور الرئيسي لتعويض (أ) من ذكر العموم وإرادة الخصوص، وذكر الخصوص وإرادة العموم، مع تسجيل تفرعات كثيرة ومتنوعة في تصميم (بليث).

في ضوء ذلك التقاطع تجدر الإشارة إلى أن ذلك التركيب المصطلحي ليس إلزامياً، لأنه ليس أكثر من وصف دلالي لعلاقة المدلولين في صور المجاورة، وبالتالي فإن أي شعر قد تفرض علاقة المجاورة في صورته تعويضات جديدة إذا ما تم الاهتمام بالتعويضات الدلالية القائمة في الواقعة اللغوية، ولذلك سوف نترك النص الشعري الذي طبقنا عليه الإحصاء أن يأخذ من التصميم العربي، ومخطط (بليث) ما يؤدي وظيفته، التصنيفية والوصفية.

توزعت صور تعويضات المجاورة على أربعة محاور رئيسية تقاطعت مع التصميم العربي، من حيث اعتبار الكلية والجزئية، والعموم والخصوص، والسببية والمسببية، والمحتوى والمحتوي، كما تقاطعت مع تصميم (بليث) بالإضافة إلى ما سبق من جزئيات صور تعويض العموم والخصوص، وتم تغليب " المحتوى والمحتوي " على " الكناية المدخلة والكناية المخرجة " عند (بليث) لدلالة " المحتوى والمحتوي " على البعد الزماني إلى جانب البعد المكاني، وتم دمج أصناف الكناية في البلاغة العربية بالإضافة إلى تعويض التورية مع التعويض العرضي، لقيام تلك الصور جميعها بنقل الدلالة من المدلول الأول العرضي إلى المدلول الثاني الجوهري.

أ: تعويض ( عام ) / ( خاص ) ( 1 ) والعكس (2).

يسمح هذا التعويض بأن يكون هذا المدلول الأول يدل على العموم، وحينها سيكون التعويض بمدلول ثان يدل على الخصوص، والعكس صحيح.

(أ-1) تعويض التخصيص: يمثل في الشعر الهذلي المدروس بصورتين:  
(-كلي) (+ جزئي)

يذكر الجزء ويريد الكل؛ أي الانطلاق من التخصيص إلى التعميم ومن ذلك قول الشاعر أبو صخر الهذلي: (1)

فراقت الأبصار أغصانها وأطرب الأسماع وقع الرباب

" الأبصار " و " الأسماع " لا تقومان بالفعل الإنساني الموكل إليهما في الوظيفة العضوية، إلا بشكله الفيزيولوجي، أما ما تبع ذلك من أثر فيشمل الإنسان ككل بوصفه إنساناً، وبالتالي فإن الأعضاء دلالات جزئية تحيل إلى كل عضو في الإنسان. ويمكن تمثيلها على الشكل التالي:

انتشر هذا التصوير في الشعر عند أغلب الشعراء ولكن بنسب متفاوتة كما يبين الجدول:

الشعراء		أبو ذؤيب		ساعدة		أبو صخر		المتنخل		مليح		معقل	
ع	ن	ع	ن	ع	ن	ع	ن	ع	ن	ع	ن	ع	ن
48	19,04	42	16,66	38	14,4	26	12,12	14	8,81	17	4,42	3	2
8	4	4	7	7	6	4	4	3	3	3	2	3	2

تتقلص النسبة بالتدرج بين الشعراء بدرجات قليلة كان في أولها أبو ذؤيب وفي آخرها \* (جزئي) / (+مفرد) يذكر المفرد للتعبير عن صفة جزئية في المجموع، والمدلولان الحاضر والغائب (المفرد والمجموع) يتحققان بعلاقة داخلية تنطلق من الخاص إلى العام، ومن ذلك قول أبي صخر الهذلي: (1)

وتلك هيكله خُودٌ مبتلةٌ      صفراء رعبلة في منصب سنم  
عذب مقبلها خدل مخلخلها      كالذعص أسفلها مخصورة القدم  
سود ذوائبها بيض ترائبها      محض ضرائبها صيغت على الكرم  
شنبٌ مناغرها يرضى معاشرها      لذٌ مباشرها تشفي من السقم  
عبل مقيدها حال مفادها      بضٌ مجردها لفاء في عمم  
دُرمٌ مرافقها سهل خلائقها      يروى معانقها من بارد النسّم  
طفلاً أناملها سمح شمائلها      نو العلم جاهلها ليست من القزم

في هيكله خود، مبتلة صفراء، رعبلة، عذب مقبلها، خدل مخلخلها... هي استحضار لصور جزئية في المجموع (المرأة المثال) كنوع من خلال المفرد بصورته الجزئية المتمثلة في الواقعة اللغوية ب (الألفاظ) والمدلولان ينتميان إلى نوع واحد ومجموعة

واحدة، ويتم الانتقال بين المفرد والجمع بعلاقة داخلية تقوم بتوسيع مفهوم المدلول الأول، كما اتضح تعويض (-كلي) (+جزئي) إلا أنه لا يماثل كثافته من حيث انتشاره عند أغلب الشعراء، أو من حيث كثافة حضوره بشكل عام، إذ لم يعتمد في إحصائنا نسبة 5,5% من مجموع تعويضات المجاورة، و(8% ) من مجموع تعويض التخصيص.

**أ-2 تعويض التعميم:** يذكر فيه التعميم ويراد التخصيص، وذلك عكس تعويض

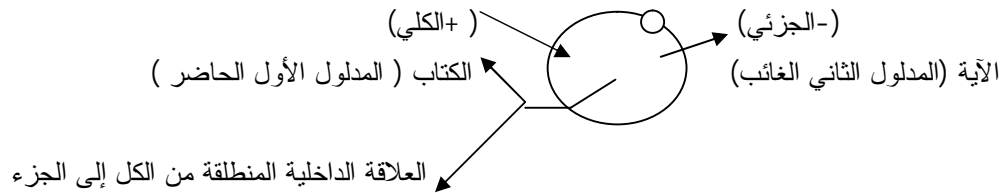
التخصيص، ومن صورته في الشعر الهذلي، قول معقل بن خويلد: (1)

تقول سُلَيْمِ سَالْمُونَا وَحَارِبُوا      هذِيلاً وَلَمْ تَطْمَعْ بِذَلِكَ مَطْمَعَا  
فَأَمَّا بَنُو لِحْيَانٍ فَاعْلَمْ بِأَنَّهُمْ      بَنُو عَمَّنَا مِنْ يَرْمَهُمْ يَرْمَنَا مَعَا  
بَنُو عَمْنَا جَاءُوا فَحَلُّوا جَنَابِنَا      فَمَنْ سَاءَهِ فِسْيَاءٌ أَنْ نَتَجَمَّعَا  
وَإِنَّ خَذُولِيَهُمْ عَلَى أَنْ أَمَدَّهُمْ      بِأَلْفٍ إِذَا مَا حَاوَلُوا النَّصْرَ أَقْرَعَا  
\* (-جزئي) / (+كلي)

يذكر الكل ويراد الجزء، أي يتم الانطلاق من العام إلى الخاص ومنه قول الشاعر: (2)

فإذا ما تلا كتابا من الله تلتته كتيبة خضراء

(تلا كتابا) يريد (آية) وجزءا من الكتاب، وإنما ذكر الكل تعبيراً عن الجزء، حملاً على الدلالة الدينية، (تلا كتابا) يضاف إلى ذلك أن الآية (المدلول الثاني الغائب) جزء من الكل، والمدلولان ينتميان إلى مجموعة واحدة، والعلاقة التي يتم بها النقل هي علاقة داخلية معاكسة لصورة (- كلي) / (+جزئي) التي رأيناها في تعويض التخصيص.



1- شرح أشعار الهذليين: ج1، ص 375

2- الخصائص: ج3/ص 173 (باب في الاكتفاء بالسبب عن المسبب وبالمسبب عن السبب)

إلا أن ما يميز تلك الصورة ندرتها في الشعر قياسا بالصورة المعاكسة السابقة، فهي لم تحضر سوى عند أبي ذؤيب وأبي كبير، وبدرجة متدنية عند أبي صخر، ولعل ذلك يعود إلى أن التجسيد في الشعر الهذلي، وهو عنصر مهيم كما لاحظنا سابقا لا يتحقق في إطلاق الكل على الجزء، وبالتالي فإن تعويض التخصيص يحقق تلك الوظيفة بشكل أفضل، وخاصة في الغزل وفي الرثاء والفخر، حيث يركز الشاعر على صفات المرثي، أو أجزاء في الحبيبة كالعينين أو الخد ... فيعبر عن الجمال فيهما، ولا يستطيع فعل ذلك في تعويض التعميم.

### ب - تعويض (السبب) / (المسبب) 1 والعكس 2:

أدخله البلاغيون العرب في باب الإيجاز البلاغي، لما فيه من اكتفاء ، حيث يُكتفى بذكر المسبب (1) عن السبب أو بذكر السبب عن المسبب (1)، إلا أن وظيفة الانفعالية لا تتوقف عند حدود الإيجاز، بل تتعداه إلى الفاعلية الشعرية الإيحائية، جماليا وقصديا، ولعل ذلك كان وراء كثافته في الشعر المدروس كما يبين الجدول الآتي:

الشعراء	أبو ذؤيب		ساعده بن جؤية		معقل بن خويلد		أبو صخر الهذلي		مليح بن الحكم		النتائج الأفقية
	عدد	نسبة	ع	ن	ع	ن	ع	ن	ع	ن	
صور التعويض	9	25	11	55	12	17	24	44	8	23	23,65
السبب	27	75	25	54	46	83	31	56	36	34	78,86
النتائج العمودية	36	32	36	29,21	58	32,5	55	31,21	44	21,14	21,55

فقد اهتم به أغلب الشعراء باستثناء القليل منهم، كما أن نسبة حضوره بلغت (55،11) من مجموع صور التعويضات المجاورة ، وتوزعت على تعويضين : تعويض السبب بنسبة (84%) من المجموع، وتعويض المسبب، أو كناية الأثر بنسبة (77%) ولعل السبب في تغليب تعويض الأثر يعود إلى أن أغراض الشعر بخاصة الرثاء والغزل

والمدح والهجاء، تقتضي التركيز على آثار الشخص المعني في القصيدة لإظهار صورة السبب (الشخص).

### \* تعويض السبب:

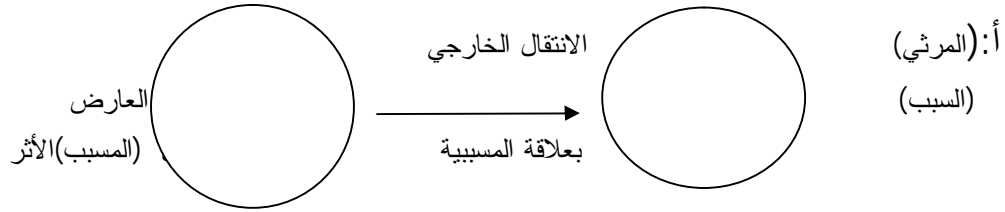
يذكر السبب، ويعوض المسبب بعلاقة خارجية ومنه قول ربيعة بن الجحدر: (1)

فباتت هدوء الليل عندي قرينتي      كلانا عليه ثوبها فهو لابسُ  
إذا ذقت فاما قلت شوبة شائب      معتقة مما تشوب الجوارس

### \* تعويض المسبب:

يذكر المسبب ويعوض السبب بعلاقة خارجية، ومنه قول ساعدة بن جؤية: (2)

رأى عارضا يهوي إلى مشخرّة      قد أحجم عنها كل شيء يرومها  
في البيت أكثر من شاهد لتعويض المسبب، ونقف عند (رأى عارضا) لكشف العلاقة الخارجية بين المدلول الأول (العارض- الأثر أو السحابة) وبين المدلول الثاني الغائب (المعوض) وهو المرثي (نشبية) حيث سنجد العلاقة تسير بشكل معاكس لما كانت عليه من تعويض المسبب، فذكر هنا ما حذف هنالك، (المسبب) وحذف هنا ما ذكر هنالك (السبب)، وبذلك يكون الرسم على لشكل التالي:



يتم الانتقال بعلاقة المجاورة المتمثلة بالمسببية، التي تحل حقلها الدلالي المستقل مكان الحقل الدلالي المستقل للسبب (المرثي) وتقوم بعويضه دلاليا لنفي الانحراف بين الواقعة اللغوية والسياق.

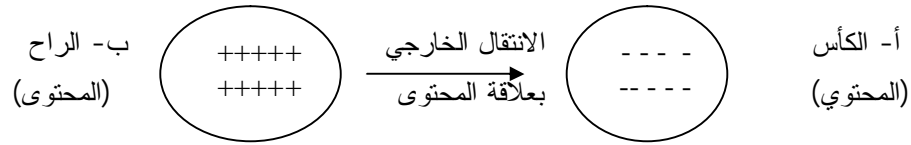
ج- تعويض (المحتوى) و(المحتوي) (1) و(العكس) (2): هو أن يذكر المحتوى ويعوض المحتوى، أو العكس هو ذو مظهرين يتجليان في المظهر المكاني والمظهر الزماني.

### \* تعويض المحتوى:

1- شرح أشعار الهذليين: ج2، ص 641

2- المصدر نفسه: ج3، ص 1140

لا يشكل تعويض المحتوى سوى (6%) من مجمل التعويض (ح)، ولم يسجل سوى (4%) عند الشعراء الهذليين ومنه قول الشاعر أبي صخر الهذلي: (1)  
والغيم دان لكأس الراح يمزجها يكاد يمسكه من قام بالراح  
الشاهد في البيت الثاني ( كأس الراح ) فذكر الشاعر ( الراح ) ويريد الكأس الذي يحتويها، لأنه لا يقام بها من دونه؛ أي أن الانحراف وقع بسبب حضور المحتوى وغياب المحتوي. والعودة إلى التواصل المنطقي، يقتضي نفي الانحراف بإعادة سببه (الكأس) وتكون الجملة ( من قام بكأس الراح ) ، ويكون التعويض بعلاقة خارجية بين المعوض (الراح) وبين المعوض (الكأس) بسبب احتواء الكأس للراح، أي أن الانتقال الدلالي يتم بين مفهومين دلاليين مستقلين ( الكأس ) بوصفه مادة ذات طبيعة جامدة، لها تركيبها الفيزيولوجي الخاص، و(الراح) بوصفها مادة سائلة لها تركيبها الفيزيولوجي المختلف.



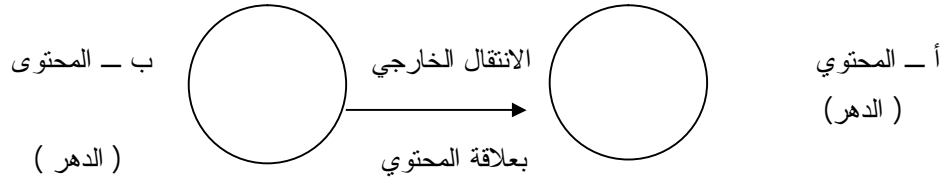
\* **تعويض المحتوى**: يشكل نسبة 94% تقريبا من تعويض (ج) وسجل عند أغلب الشعراء ببديعيه: المكاني والزماني ويأتي في الدرجة الأولى عند الشاعر: أبي ذؤيب، ويليه بقية الشعراء الهذليين، كما يسجل المحتوى المكاني نسبة 74% تقريبا من مجموع تعويض المحتوى بشكل عام، في حين يسجل المحتوى الزماني 25% تقريبا، وهذا يتناسب مع نتائج تعويضات المشابهة في العصر السابق من حيث ميل الشاعر إلى الوضوح، وضيق زاوية الانحراف بين المدلولين، حيث نجد أن البعد المكاني يقوم على التجسيد المادي للفضاء / الحجم، في حين نجد البعد الزماني يقوم على تجريد الفضاء / الحجم وتخيله في ذهن القارئ، وهذا يساعد على ابتعاد زاوية الانحراف، بالإضافة إلى مضاعفة جهد الذهن لالتقاط علاقة المجاورة، كما سيتضح فيما يلي من شواهد شعرية:

- البعد المكاني: ومنه قول الشاعر: (1)

وعفت بعدك طعم الصبر حين غدا كاسا إذا ارتشفت لم ينتش الحاسي  
الشاهد فيه (الكأس) الحاضر المعوض، للدلالة على المدلول الثاني (الخمير) المحتوى،  
من خلال علاقة معاكسة لتعويض المحتوى الحال بفضاء الكأس، وهو حجم مادي، ذو  
أبعاد محددة يخضع لحواس الإنسان، وهذا يسهل على المتلقي عملية النقل التعويضي  
من المحتوى (المادي) بخاصة أم الفعل نفسه جزء من الممارسة الحياتية المدركة  
بالحواس الأساسية عند الإنسان.

- البعد الزماني: ومنه قول أبي كبير الهذلي: (2)

وكريم الإحسان ما ضرك الدهر إذا ما وافاك وهو بخيل  
الشاهد فيه (ضرك الدهر) فالدهر وعاء غير مدرك بالحواس، يعبر عن الزمان  
بوصفه محتوياً على الأحداث التي تجري فيه؛ وما يسبب الضرر إذن ليس هو الدهر  
وإنما الأحداث التي يحتويها. غير أن الشاعر حذف المحتوى وذكر المحتوى الزماني،  
والعلاقة بين (المدلول الأول) إلى المحتوى (المدلول الثاني) بنقل تعويضي يعتمد  
على علاقة المحتوى، كما في الشكل التالي:



د - تعويض (عرضي) 1 والعكس 2:

يقول ابن جني في باب "اختصاص الأعلام بما لا يكون مثله من الأجناس": -  
"إن الموقع عليه الاسم العلم شيئان: عين ومعنى، فالعين: كالجوهر؛ كزيد وعمر،  
والمعنى: هو العرض" (3). وعرف (بليث) "كناية العرض بذكر الصفة وإرادة  
الموصوف؛ فالصفة هي المعنى، والموصوف هو الجوهر، ثم يعمم الدلالة فتكون

1- شرح أشعار الهذليين: ج2، ص940

2- المصدر نفسه: ج3، ص1077

3- ابن جني: الخصائص: ج3، ص32

الصفة (العرض) حالة في الجوهر (المحل). وهو بذلك يتحول إلى علاقة المحتوى الزمانية – ويضرب لذلك مثلاً بـ " الأيام القبيحة " ويريد الأخلاق والموصفات وأعمال الناس"(1).

وهذا لايعني عدم قبولنا تعميم الدلالة بإطلاق، فالعرض هو المعنى أو الصفة، أو المعوِّض الظاهر لدلالته على المدلول الخفي الثابت (الجوهر)، بالتالي يمكن القول: إن العرض هو المدلول الأول، بغض النظر إن كان كناية عن صفة، كما رأينا في: "رأيت سيدة جميلة"، أو كناية عن موصوف "رأيت ملك الوحوش" أو كناية عن نسبة "المجد بين ثوبيه" أو تورية المعنى كما في الشطر الأول من البيت الشعري:(2)  
أنا الشهاب اتخذت الأفق لي سكنا      لما علوت بفضل الله في الناس  
والجوهر هو المعنى الخفي أو المدلول الثاني الذي يتم الانتقال إليه من المدلول الأول في تلك الصور.

والعلاقة بين العرض والجوهر علاقة خارجية مع الانتباه إلى خصوصية كل واقعة لغوية وألوية عملها، كما لاحظنا سابقا في أولوية عمل الأوجه البلاغية. يحتل التعويض العرضي المرتبة الأولى من حيث الكثافة ضمن تعويضات المجاورة، إذ حقق نسبة قدرها(49.50%) وقد حقق منها أبو ذؤيب الهذلي (37.40%)؛ ولعل تلك الكثافة تعود إلى احتواء التعويض على أكثر من وجه بلاغي، بالإضافة إلى شيوع التورية في شواهد الشعر الهذلي، وانضمامها إلى التعويض العرضي، وتعويضات المجاورة بشكل عام في دراستنا، ومن تلك الصور قول الشاعر:(3)

وترتقب العصاة ندى شفيح      مجاب قبل ما وقع النداء

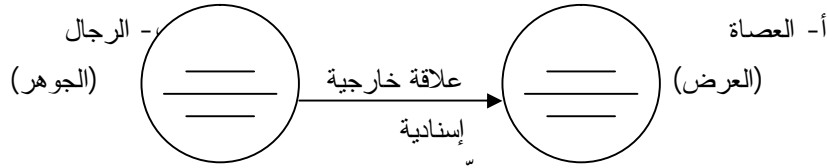
(ترتقب العصاة) كناية عن صفة في التصنيف البلاغي الكلاسيكي، وهي تعويض عرضي (مدلول أول) يتم نقله إلى مدلول ثان (الجوهر) لنفي الانحراف السياقي، والعلاقة بين المفهومين المستقلين هي علاقة عرضية، أي أن (العصاة)هي صفة، أو معنى للجوهر، و محددة له.

1- البلاغة والأسلوبية: ص 58

2- شرح أشعار الهذليين: ج2، ص945

3- نفسه: ج2، ص 947



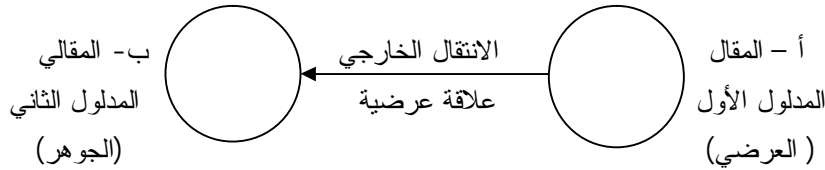


والتقدير ( تقريب الرجال العصاة) فحلت (العصاة) بعلاقة إسنادية نحوياً، محل الموصوف، وشكلت انحرافاً دلالياً لتوليد الفاعلية الشعرية. ومنه كذلك قول الشاعر:

بالقول صنّ فمهجتي منه تذوب على المقال

في التصنيف البلاغي الكلاسيكي يشتمل البيت على تورية في (المقال) فباعتبار الظاهر، معناها: القول، وبزيادة الياء بإشباع الكسرة تغدو (المقالي) وهو جمع المقلى التي هي آلة القلي، بقربنة قوله: تذوب.

والمعنى البعيد هو المقصود بالتورية والمعنى القريب هو عرضي ظاهر يجب الانتقال منه إلى المدلول الثاني (الجوهر) وإن لم يشكل انحرافاً ظاهراً على مستوى السياق، فانحرافه خفي يحققه وجوب المعنى البعيد، وصواب تحقيقه والانتقال إليه يتم بعلاقة عرضية لا علاقة إسنادية أو جزئية أو كلية.. بين المدلولين، وإنما هي:



تقوم على مرجعية تداولية مرتبطة بالمتلقي الذي يستقبل مؤشر الانحراف، حيث إن المدلولين ينتميان إلى فعل الكلام؛ ظاهر (المقال) وخفي (المقالي).

\* \* \*

إن صور تعويضات المجاورة الأربعة التي مرت بنا ( أ - ب - ج - د ) وفروعها، لا تمثل كل صور التعويضات التي جسدها الشعر الهذلي، وإنما تمثل الظواهر التي اهتم بها فسجلات لمسة تكشف عن خصوصيته وفيما يلي جدول عام للمحاور الرئيسية لتلك التعويضات، ودرجة كثافتها لدى الشعراء.

## جدول المحاور الرئيسية لتعويضات المجاورة

التعويض د		التعويض ج		التعويض ب		التعويض أ		التعويضات الشعراء
ن	ع	ن	ع	ن	ع	ن	عدد	
21,12	6	26,22	9	32,1	15	31,21	13	أبو ذؤيب
26,15	11	28,41	14	33,41	19	30,3	16	أبو صخر
19,01	13	18,51	12	23,24	15	26,25	18	ساعده بن جؤية

يأتي التعويض (د) (+ عرضي) 1 والعكس 2 في الدرجة الأولى بفارق عن بقية التعويضات أقله بنسبة (20%) ثم يأتي التعويض (أ) (+عام) (+خاص) 1 والعكس 2 في الدرجة الثانية، وقد لاحظنا اشتغال التعويض (د) على مجموعة من الأوجه البلاغية التي رفعت من كثافته.

ومن نتائج تعويضات المشابهة والمجاورة يتبين هيمنة المشابهة بنسبة (62%) تقريبا على الشعر الهذلي، ويتوزع الشعراء درجات الاهتمام بتفاوت، ففي حين يأتي أبو ذؤيب في تعويضات المشابهة في الدرجة الأولى يحتل الدرجة الثالثة في تعويضات المجاورة.

أما من حيث كثافة التصوير بشكل عام، فيأتي الترتيب على النحو التالي :-

- 1- أبو ذؤيب
- 2- أبو صخر
- 3- ساعده بن جؤية

## جدول صور تعويضات المشابهة والمجاورة

النسبة	مج	تعويضات المجاورة		تعويضات المشابهة		الشعراء
		ن	ع	ن	ع	
%66,5	89	%3,5	12	%63	77	أبو ذؤيب
%67,25	66	21,25	08	%61	58	ساعة بن جؤية
%77,22	90	%6,22	14	%71	76	أبو صخر الهذلي
%41,5	57	%5,23	13	%36,31	44	معقل بن خويلد
%54,09	63	%17,13	26	%27,96	37	مليح بن الحكم
%64	67	%21	12	%43	55	المتنخل الهذلي

يأتي أبو ذؤيب في المرتبة الأولى من حيث كثافة الصور الشعرية بشكل عام ويليه ساعة بن جؤية، بينما يحتل صخر الغي المرتبة الأخيرة، ويقع كل من أبي كبير الهذلي، وأبي صخر، و معقل بن خويلد ومليح بن الحكم، والمتنخل الهذلي، في المرتبة المتوسطة.

وهكذا نجد أن النسب بين الشعراء ليست متكافئة بالقدر الذي يجب، ولعل من الأسباب التي تعمل على مثل هذا التفاوت، هي تلك الشحنات العاطفية التي يتميز بها كل شاعر، بل تتميز بها الأغراض الشعرية عند كل شاعر، بل نقول تتميز بها كل قصيدة من القصائد عند الشاعر الواحد، لأن هذا الشاعر الواحد تتباين عليه الأحوال من حين لآخر وبالتالي فإن قصائده تتلون بتلون حالاته النفسية التي يقف فيها وقفته الشعرية.

## الفصل الخامس

### المستوى الإيقاعي

أولاً: الوزن

1- الأنماط الإيقاعية في الشعر الهذلي

2- التقطيع النظمي والتمفصل تالدلالي

ثانياً: التجانس الصوتي

صور التجانس في الشعر الهذلي

ثالثاً: الأنساق القافية

## الفصل الخامس المستوى الإيقاعي

أولاً : الوزن:

أ: الأماط الإيقاعية في الشعر الهذلي:

يرتبط الوزن والغرض بعلاقة التناغم والتناسب، لما لذلك من فاعلية شعرية تنطوي على "لذة التناسب" (1) غير أن النقد العربي لم يتحدث عن تلك العلاقة قبل القرن السابع إلا بتلميح عابر على لسان ابن طباطبا (2) (322 هـ) وابن العميد (366 هـ) (3) وأبي هلال العسكري (4) (395 هـ) في حين كثر الحديث في قضايا أخرى كاللفظ والمعنى وعلاقة الوزن بهما، أو مع أحدهما..

وقد لفت غياب التناسب من قبل النقد قبل القرن السابع النقاد المعاصرين، فاجتهدوا في تحليل ذلك الغياب؛ فمنهم من قال: إن القضية لم تثر اهتمام القاد العرب؛ لأن شعراء الجاهلية لا يعرفون العروض وبالتالي لم يقل أحد بإعداد الوزن ثم نظم القصيدة عليه (5) أو لعل النقاد العرب قد انشغلوا بقضايا نقدية أخرى، غير أن غياب قضية التناسب عند قدماء، وهو من أكثر المتأثرين بأرسطو، وعند ابن سنان الخفاجي (466 هـ) وهو من الذين اهتموا بالنواحي الصوتية، يدعو للاستغراب (6).

ويقول الرأي الثالث: إنّ النقاد العرب تعاملوا مع الذاكرة الشعرية والنص المنشد، مما دعاهم في الحكم على الأوزان إلى اعتماد الذوق والطبع بدل علم العروض (7). تبدو أهمية التعليل الثالث في تسجيله للنص الشعري المنطوق وعلاقة ذلك بالطبع، غير أنذ صاحبه لم ينتبه إلى التمييز بين الجانبين: النقدي/ النظري والإبداعي، ولو فعل لأدرك أنه إذا كان يصعب تفكيك عناصر التجربة الشعرية، كحالة إبداعية، فإن ذلك لا يتعذر نقدياً، وبالتالي يمكن للنقد العربي القديم طرح قضية التناسب بين الوزن

1- أحمد يوسف علي: مفهوم الشعر: الأنجلو المصرية: ص 85

2- ابن طباطبا: عيار الشعر: ص 5

3- الكشف عن مساوئ المتنبي: ص 249

4- أبو هلال العسكري: الصناعتين: ص 139

5- يوسف حسين بكار: بناء القصيدة في النقد العربي القديم: ص 163

6- ابراهيم أنيس: موسيقى الشعر العربي: ص 135

7- كمال أبوديب: البنية الإيقاعية للشعر العربي: ص 110

والغرض، وهذا ماحدث حين تحدث النقد عن قضايا الإئتلاف عبر تفكيك التجربة الشعرية نقدياً.

ولا بد من الإشارة إلى أن تلمس أسباب غياب تلك القضية النقدية قبل القرن السابع لا تُستوفى بطرح مبررات ناتجة عن الظن؛ لأنّ المسألة تكمن في بنية الوعي النقدي العربي، وبالتالي فإنّ الإجابة تختزن في الصورة الشاملة للشروط التاريخية والموضوعية المحيطة بالقضية النقدية، وتتمثل تلك الصورة في العلاقة بين الشعر وأدواته، وخاصة الطبع والرواية، لأنّ الطبع باعتباره أهم أداة لا بد من توافرها للشاعر على حد قول صاحب البرهان(1). والرواية وسيلة لصقل النفس والأذن والموهبة.

ويعود التركيز على الطبع والرواية إلى الطبيعة الشفوية التي تحيط بالشاعر من جهة على المستوى الثقافي ومن جهة ثانية على مستوى خلق القصيدة؛ أي أنّ الشاعر لا يعتمد على المكتوب إلا بالقدر الذي يحقق له التواصل مع حافظته، وهو لا يقرأ أو يحفظ ويروي الأشعار ليتعلم علماء، وإنما ليوقد شرارة الوميض بين أناه الفردية والجماعية، حيث يحقق ذاته كشاعر؛ والعروض ليس ثقافة تواصلية مع الذات الجماعية، وإنما هو علم لم يوجه إلى الشعراء العرب القدامى، لأنهم كانوا شعراء قبل وجود، فهو علم موجه إلى المتلقي أولاً؛ ولهذا لم يذكره أغلب النقاد قبل القرن السابع الهجري ضمن الأدوات الشعرية(2)، بل إن أغلبهم قلل من أهمية تعلمه، لأنّ من صحّ طبعه و" ذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه"(3).

لقد تغيرت تلك الصورة مع سيطرة النص المكتوب على المستوى الثقافي، وابتعد الشعراء عن الطبع، ورجحت عليه الصناعة، ولكل صناعة علومها التي تكتسب بالدربة والممارسة، وعلم العروض، واحد من علوم صناعة الشعر، صار الشاعر معنياً به بعد أن كان المتلقي وحده هو المعني به، ولهذا بدأ النقاد يذكرونه ضمن الأدوات اللازمة

1- البرهان في وجوه البيان: ص 138

2- ابن رشيق القيرواني: العمدة ج1، ص 189. غبن سنان الخفاجي: سر الفصاحة: ص 342

3- ابن طباطبا: عيار الشعر: ص 3، 4

للشاعر، واجتمع عند النقاد المبرران الثقافي والتاريخي للحديث عن تصورهم للعلاقة بين البحر والغرض، وهذا ما نجده عند حازم القرطاجني.

لم يتابع النقاد المعاصرون تطور الوعي النقدي عند العرب من خلال ذلك التصور الشامل وعلاقته بقضية التناسب بين الوزن والغرض، ولذلك فوجئوا حين ناقش حازم القرطاجني هذه القضية، فحللوا عمله بتأثره بالفلسفة اليونانية على اعتبار أن اليونان هم أول من ربط بين الوزن والغرض، فجعلوا لكل نوع من أنواع الشعر نوعا من أنواع الوزن، مثل أن: " أوزان المدائح غير أوزان الأهاجي، وأوزان الأهاجي غير أوزان المضحكات، وكذلك سائرهما، أم العرب فيقولون المدائح بأوزان كثيرة مما يقولون بها الأهاجي... (1)

يرى حازم أنذ الشعر تجربة نفسية داخلية يصدرها الشاعر إلى المحيط الخارجي ليحقق وجوده من خلالها، فمن شأن الشعر " أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكره إليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه بما يتضمن من حسن تخيل له، ومحاكاة مستقلة بنفسها، أو متصورة بخسن هيئة تأليف الكلام، أو قوة صدقه، أو قوة شهرته، أو بمجموع ذلك، وكل ذلك يتأكد بما يقتزن به من إغراب، فإن الإستغراب والتعجب حركة للنفس، إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوي انفعالها وتأثرها". (2)

وعلى أساس ذلك المفهوم، التواصلي والتركيبى، يحقق القرطاجني علاقة التناسب بين الوزن والغرض، وذلك من خلال مجموع العلاقات القائمة بين العناصر البانية للشعر من اللفظ والوزن والمعنى والخيال...

ويتجلى المظهر التواصلي ( القصدية) في بث المرسل إلى المرسل، عبر الرسالة، تحريضا يدفعه إلى استيعاب التجربة الشعرية التي يعيشها الشاعر، ويحقق هذا المظهر وجوده من خلال البناء التركيبي الذي ينسج فيما بين الأدوات الشعرية والغرض، في علاقة تمثيلية على مستويين يحققان الفاعلية الشعرية هما: التخيل والمحاكاة.

1- أرسطو : فن الشعر، ص 152

2- حازم القرطاجني: منهاج البلاغ: ص ، 71

يقع التخيل في الشعر من جهة الأدوات بارتباطها بالتجربة الشعرية التي يعيشها الشاعر، وهذه الأدوات تدخل مع التجربة الشعرية بعلاقة تمثيلية تجعل الأدوات الشعرية عناصر تخيلية حاملة لروح التجربة، من حيث الرقة أو الغلظة.. ومن ثم تقوم تلك العناصر بنقل الرقة أو الغلظة إلى الغرض المقصود، وتتجلى هذه العلاقة التخيلية بين الوزن والغرض باعتبار الوزن رؤية إيقاعية، تترجم صوتا موسيقيا مشحونا بالدلالات، وليس رمزا عروضيا، والدليل على ذلك أن القرطاجني ألح على التناسب في الإيقاعات الوزنية على المستوى الموسيقي النطقي والمستوى النفسي، فكان أفضل الأوزان عنده المتناسب. (1)

أمّا المحاكاة فهي العمل الشعري باعتبار علاقته بالواقعين المادي والنفسي، وبالتالي ستدخل الأدوات الشعرية معها في علاقة تمثيلية أيضا تحمل هدف الشاعر، والوزن واحد من هذه العناصر الموقعة للمحاكاة باعتبارها أصواتا موسيقية مطابقة لطبيعة التجربة النفسية التي يتفاعل معها الشاعر (2).

بعد فاعلية التخيل والمحاكاة يصل حازم القرطاجني إلى أنّ الأنماط الإيقاعية تتحول من مجرد أنماط وسياقات إلى إيقاعات نفسية، تتميز فيما بينها وتتسجم مع طبيعة التجربة النفسية التي يعيشها الشاعر؛ وعليه يمكن للنمط الإيقاعي ذي الأعراب الفخمة الرصينة أن يصلح لمقاصد الجد كالفخر والرتاء وغيرهما، نحو عروض الطويل والبسيط. (3)

ويرفض إبراهيم أنيس الربط بين الوزن والتجربة النفسية، انطلاقا من فهمه أن عملية التأليف والتناسب من العناصر المكونة للشعر ترتكز على الدرس الصوتي؛ أي أن دور موسيقى الشعر يبرز من خلال تردد الأصوات.. وما يستطيعه الجهاز الصوتي من القيام بنطق عدد من المقاطع، تختلف نسبتها بين الأصوات النفسية المتنوعة، مما يفرض تغيرا في نغمة لإنشاد، تبعا للحالة النفسية؛ كما يرى أن الشعر يحقق وظيفته الجمالية من خلال توجهه نحو العاطفة، والجانب الموسيقي هو الأسرع

1- المصدر السابق: ص 229، 260

2- نفسه: ص 90

3- نفسه: ص 205



من غيره تأثيراً في النفوس، وبالتالي في التعبير عن العاطفة؛ ولأن العاطفة تختلف باختلاف المواقف والعلاقات والأشخاص، فمن الغلو الاعتقاد باشتراك الشعراء في عاطفة واحدة لاشتراكهم في الغرض؛ ولهذا يقر إبراهيم أنيس " أن الشاعر في حالة اليأس والجزع يتخير عادة وزناً طويلاً كثير المقاطع، يصب فيه من أشجانه ما ينتفس عنه حزنه، فإذا قيل الشعر وقت المصيبة والهلع تأثر بالانفعال النفسي، وتطلب بحراً قصيراً يتلاءم وسرعة التنفس" (1)

أما عبد الله الطيب فينطلق من مبدأ التباين في الأغراض يؤدي إلى التباين في الأوزان، فيقرّ التناسب بين الوزن والغرض، من خلال إدخالهما في علاقات متعددة، وفق الجو النفسي الذي يحياه الشاعر والمنطقة الجغرافية والانتماء القبلي، والفترة التاريخية والطبيعة النفسية للشاعر، إن كانت تقترب من الحضارة أو البداوة" (2)

إنّ طرفي العلاقة بين إبراهيم أنيس وعبد الله الطيب متفتحتان في جوهرهما، وإن بدا الاختلاف من الظاهر، ومما يؤكد ذلك أن الغرض الواحد في الشعر العربي نسج على بحور متعددة، والعكس كذلك، فالخلاف يكمن إذن في تفسير حدود الطرف الثاني في المعادلة – أي الغرض – لأنّ إبراهيم أنيس قال بارتباط الوزن بالعاطفة، وأشار إلى نوع العاطفة وتمثيلها الغرض، وكذلك فعل عبد الله الطيبين الوزن والغرض، فهما إذن لم يتحدثا عن المديح ووزن معين... إلخ، وإنما تحدثا عن أشكال تعبيرية موسيقية وانسجامها موسيقياً مع أنماط غرضية/ نفسية.

ومما يركي هذا الجمع بين الموقفين هو فهم الأستاذين المشترك للوزن، وإن اختلفا في حدوده ودلالاته الإيقاعية، فهما معا يتفقان على أن الوزن يمثل نمطاً إيقاعياً يموج بالحركة والتنوع على مستوى التباين بين الأنماط المتعددة، وعلى مستوى النمط الواحد، في بنيته الداخلية، وهذا التموج هو العامل الحاسم في خلق الحيوية والتجديد وكسر الرتابة في الإيقاع العربي الخليلي، وهو قادر على أن يحول الوزن من كونه بحراً عروضياً مقنناً إلى شكل تعبيرى مشحون بتقلبات النفس وتأججها وانفعالاتها وهوائها. وهذا يتناغم مع التجربة الشعرية والنفسية التي يعيشها الشاعر في آن.

1- إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر: ص 193، 196

2- عبد الله الطيب: تالمرشد في فهم أشعار العرب، ج1، ص 745، 765

وأسجل في هذا المقام تذكيرا لم يغيب عن فطنة الأستاذين، وهو أن الإحصاء الذي أجري على الشعر العربي القديم لم تربط نتائجه بين الوزن والغرض، فلماذا إذن بقيت القضية النقدية موضع جدال؟ يدفعنا هذا البحث عن الجواب إلى توجيه بوصلة الحوار باتجاه يعيد قراءة بنية الأنماط الإيقاعية الخليلية عبر مجموعات تربط بين التشكيل الإيقاعي؛ أي التنوع داخل البحر الواحد الناتجة من مستويات الزحافات التي تقع داخل البحر الواحد وبعض القصائد ذات الأغراض المتعددة التي نسجت عليه، دون الوقوف عند حدود فهم الارتباط بالغرض أو العاطفة أو الجو النفسي؛ وذلك تحقيقا للانسجام بين المستوى الإيقاعي بشكل عام وبقية مستويات البنية الدالة في القصيدة.

تتلون الأنماط الإيقاعية الخليلية انطلاقا من الحركة والسكون على مستويين: خارجي وداخلي.

**المستوى الخارجي:** هو ذلك المستوى المحدد في علم العروض تحت أنواع البحور التي من الحركة والسكون في ترتيبهما ونسبهما، وما يجوز حذفه منهما وما لا يجوز، وفيما يتألف منهما من أسباب وأوتاد، وتفاعيل وأوزان.

**المستوى الداخلي:** وينتج من الحركة الداخلية ضمن النمط الواحد، وذلك وفق مظاهر الزحافات وما يقترن بها من شدة ولين وتشديد وإمالة وتنويع لمخارج الأصوات.

وتنقسم الأوزان الخليلية وفق وحداتها العروضية إلى المجموعات التالية:

- 1- فعولن: ( الطويل – المتقارب )
- 2- مفاعلتن: ( الوافر )
- 3- فاعلاتن: ( المديد – الخفيف – الرمل )
- 4- مستفعل: ( المنسرح – البسيط – السريع – الرجز – المجتث )
- 5- متفاعلن: ( الكامل )
- 6- مفاعيلن: ( المضارع – الهزج )
- 7- مفعولات: ( المقتضب )
- 8- فاعلن: ( المتدارك )

وقسمها الفرابي إلى نمطين هما: نمط بسيط ويتألف من تفعيلية واحدة تتكرر، كالمنقارب، ونمط مركب يتألف من تفعيلتين مختلفتين كالطويل (1).  
يتضح من وجهة المقاربة بين الدراستين أن التقسيمين نابعان من ضرورات دراسية، ولا علاقة بينهما وبين مفهوم التناسب بين الوزن والغرض، بل إنهما اعتمدا على المظهر الخارجي للبحر، دون البحث عن نقاط الاتفاق والاختلاف بين الأنماط في المجموعة الواحدة، وكان من الأفضل لو تمّ فحص البنية الداخلية للوزن حتى تتمكن من اكتشاف درجة التناسب بين الأوزان من خلال حساب الزمن في الدرجة الأولى، وليس درجة القرابة بين البحور والمجموعات، وفي الجدول الأول الآتي توضيح لذلك.

يوزع الجدول الأوزان إلى خمس مجموعات تتساوى الأوزان في كل مجموعة من حيث الزمن (2) في كثافة الأسباب الخفيفة والأسباب الثقيلة، والأوتاد المجموعة، وعدد الحركات وعدد السكنات، ومجموع الحركات والسكنات، وعدد الوحدات الفعيلية التي توزعت عليها الحركات والسكنات، ويشذ عن ذلك السريع والمديد في المجموعة الرابعة؛ فيختلفان مع بحورها في عدد الحركات والسكنات بنسبة حركة وسكون في كل شطر. وقنن ذلك ضمن افتقار كل شطر لسبب خفيف واحد، إلا أن كلا من السريع والمديد يتساوى مع الرمل والخفيف اللذين أصيب عروضيتهما بالخبن وفقد كل شطر سببا خفيفا. وعلى الرغم من أنّ ذلك لا يقع مع بقية بحور المجموعة (الرجز والمنسرح والمقتضب)، إلا أنه لا ييمنع من القول بوجود قرابة شديدة بين السريع وتامديد وبقية بحور المجموعة في حالتها الصحيحة تصل نسبتها إلى (42، 71%) وهذه النسبة تبرر علاقة الزمرة الواحدة، خاصة إذا اكتشفنا أن التناسب بين المجموعات يقل إلى أن يصل إلى درجة الصفر في بعضها، وذلك على الشكل التالي:

\* درجة قرابة المجموعات مع المجموعة الأولى :

مج2 = 42,85 %

مج3 = 0 %

1- الفرابي: الموسيقى الكبير: ص 1086

2- جمال الدين بن الشيخ: الشعرية العربية: ص 265، 291

## الجدول الاول

عدد الأجزاء	المجموع	عدد السكنات	عدد الحركات	وتد مجموع	سبب ثقيل	سبب خفيف
----------------	---------	----------------	----------------	--------------	-------------	-------------

### المجموعة الاولى:

8	48	20	28	08		12	الطويل
8	48	20	28	08		12	البسيط

### المجموعة الثانية:

6	42	12	30	6	6	6	الكامل
6	42	12	30	6	6	6	الوافر

### المجموعة الثالثة:

6	42	18	24	6		12	الخفيف
8	40	16	24	8		8	المتقارب

### المجموعة الرابعة:

8	40	16	24	8		8	المتدارك
6	42	18	24	6		12	الرجز
6	42	18	24	6		12	الرمل
6	42	18	24	6		12	المنسرح
6	24	18	24	6		12	المقتضب
6	38	16	22	6		10	السريع
6	38	16	22	6		10	المديد

### المجموعة الخامسة:

4	28	12	16	4		8	الهبزج
4	28	12	16	4		8	المضارع
4	28	12	16	4		8	الجتث

مج4= القسم الأول = 28'50%

القسم الثاني = 14,30%

مج5= 14,30%

كما يبين الجدول أن البحر الطويل والبسيط (مج1) هي أطول البحور بينهما في الدرجة الثانية الوافر والكامل (مج 2) ثم تأتي المجموعة الرابعة والخامسة. أما الاختلاف بين البحور في المجموعة الواحدة، فيقع في ترتيب الأسباب والأوتاد، ويمكن أن نرى مثالا لذلك في بحري المجموعة الأولى:

مفاعيلن	فعولن	مفاعيلن	فعولن
0/0/0//	0/0//	0/0/0//	0/0 //
علن فا فا	علن فا	علن فا فا	علن فا
7	5	7	5

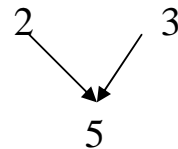
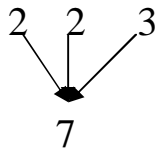
الطويل:

مفاعيلن	فعولن	مفاعيلن	فعولن
0//0/	0//0/0/	0//0/	0//0/0/
فاعن	مستفعلن	فاعن	مستفعلن
5	7	5	7

البسيط:

نلاحظ أن الاختلاف في ترتيب الأسباب الخفيفة مع ثبات الجذر (علن) كان على مستويين: تبدل مواقع الوحدات العروضية؛ فالطويل يبدأ بـ (5 - 7) مكررة، والبسيط يبدأ بـ (7 - 5) مكررة. ثم تبدل مواقع أجزاء الوحدات العروضية؛ فالوحدتان العروضيتان اللتان تؤلفان الطويل والبسيط تتألف كل منهما من ثابت ومتحرك:

ثابت ← علقن ← فا ← متحرك      ثابت ← علقن ← فا ← متحرك



وعليه فإن الطويل يتشكل من (5) و (7) مكررة ( 3، 2 ) ( 3، 2، 2). ويتشكل البسيط من (7) و(5) مكررة ( 3، 2، 2 ) ( 3، 2) وبذلك يتضح التبدل على المستويين: مستوى الوحدات، ومستوى الأجزاء لتلك الوحدات، ونستنتج من ذلك أن التنوع والتعدد سمتان ملتصقتان بالإيقاع العربي (الوزن).

ويعود ذلك إلى تعدد الطاقات المتوافرة في كل التعامل مع الحركات والسكنات على صعيد الوحدة العروضية، وعلى صعيد النمط الإيقاعي بشكل عام. وبالتالي فإن تلك الطاقات تدفع بمقولة الرتابة في إيقاع الشعر العربي، كما أنها تدفع بمقولة التناسب بين الوزن والغرض؛ لأن التشكيلات الإيقاعية متعددة جدا فهي تبلغ في الطويل وحده ( 158) تشكيلا ولا يمكن فرضها على غرض دون غرض، وهذا ما تؤكده نتائج الإحصاء الذي أجرته على ديوان الهذليين، وبلغت مجموع القصائد التي توزعت على مجموعة من البحور في شتى الأغراض الشعرية.

بلغت قصائد البحر الطويل وكذلك المقطعات في الديوان حوالي 300 قصيدة بنسبة (55 %) من مجموع القصائد والمقطوعات، وتوزعت على مجموعة أغراض؛ أخذ الرثاء فيها نسبة 62 % من مجموع قصائد الطويل والغزل نسبة 12 % والمدح نسبة 10 % ، وتأخذ بقية الأغراض نسبة 14 % تقريبا.

يلاحظ في تلك النسبة تميز رتبة الرثاء من رتب بقية الأغراض الشعرية، وهي ملاحظة تكاد تربط بين الطويل والرثاء أو تناسب بينهما إذا أردنا القول بعلاقة التناسب بين الوزن والغرض.

لقد بلغت قصائد ومقطعات البسيط حوالي 80 قصيدة أي بنسبة 20,50 % يحتل الرثاء فيها المرتبة الأولى بنسبة 54 % ، ثم يأتي المفخر في المرتبة الثانية بنسبة 12 % ثم باقي الأغراض الأخرى.

يلاحظ أن سيطرة الرثاء توحى بإمكانية الربط بين البسيط والرثاء لمن يقول بالتناسب، غير أن تلك النتائج المتقاربة بين الطويل والبسيط، لا تدعونا إلى القول بالتناسب، وإنما إلى البحث عن العلاقة بين البحرين، تلك العلاقة التي كانت وراء ذلك

التقارب. فالبحران متساويان تقريبا بعلاقتهما بالرتاء وباحتلال المدح والفخر معا المرتبة الثانية، بالإضافة إلى تساويهما بضعف نسب بقية الأغراض.

إنّ النتائج الإحصائية لم تأت بالتقارب بين البحرين صدفة، أو بسبب تناسبهما مع الغرض، وإنما بسبب عوامل داخلية مكونة لبنيتهما، فهما كما يوضح الجدول الأول ينتميان إلى مجموعة واحدة، وقد بينت الدراسة السابقة لبنيتهما أن الاختلاف بينهما يرتبط بتبدل بمواقع مواقع الوحدات العروضية وبعض أجزائها، وينفقان من حيث الزمن، في كثافة الأسباب الخفيفة والأسباب الثقيلة والأوتاد المجموعة وعدد الحركات والسكنات ومجموع الحركات والسكنات وعدد الوحدات العروضية.

وقد عبر النقاد العرب في حديثهم عن تشابههما ضمن مفهوم التناسب (1) وقرب البستاني بينهما بسبب تساويهما في عدد الأجزاء؛ فالطويل بحر ضخم، يستوعب ما لا يستوعبه غيره من المعاني، ويصلح للسرد ولأخبار. أما البسيط فهو أقل منه استيعابا ولا يلين لينه للتصرف بالتركيب والألفاظ مع تساوي أجزاء البحرين (3). ويعود الفرق في درجة الاستيعاب بينهما على الرغم من تساويهما في عدد الأجزاء. وفق تعبير عبد الله الطيب، " إلى أصل كل منهما، فالطويل ذو أصل متقاربي، والبسيط ذو أصل رجزي، واستفعالات الرجز ذات دندنة تمنع نغمة من أن يكون خالص الاختفاء وراء كلام الشاعر". (4)

إنّ نسبة اقتراب البحرين أكثر من نسبة ابتعادهما، وهذا ما يقرره من جهة الإحصاء الماضي، ومن جهة ثانية وجودهما في مجموعة واحدة؛ أي أنهما مختلفان في ترتيب الحركات والسكنات دون الاختلاف في عدد الأسباب الخفيفة والأوتاد المجموعة، وأعطى هذا لكل منهما خصوصية دون أن يلغي عناصر الاشتراك بينهما، وربما كان لعناصر الاشتراك تلك أكبر الأثر في خلق تقارب شديد بينهما على مستوى شكل ارتباطهما بالأغراض.

1- القرطاجني: منهاج البلغاء: ص 259، 260

2- البستاني: مقدمة الإلياذة: ج1، ص 45، 46

3- المرجع نفسه: ج1، ص 45، 46

4- عبد الله الطيب: المرشد في فهم أشعار العرب: ج1، ص 415

### المجموعة الثانية الكامل والوافر:

يأتي الكامل في الرتبة الثانية بعد الطويل بنسبة 45 % تقريبا من مجموع الشعر الهذلي؛ أخذ الرثاء منها نسبة 58 % والقصائد الغزلية 10 % والأغراض الأخرى 22 % ودون تلك النسب لما تبقى من الأغراض الأخرى.

الوافر: يأتي في المرتبة الرابعة بنسبة 7 % توزعت قصائده على الأغراض الآتية بالتتابع: الغزل 27 % الرثاء 16 % المدح 14 %، ودون ذلك توزعته بقية الأغراض.

### المجموعة الثالثة المتقارب والمتدارك:

لا تشكل هذه المجموعة محطة هامة في إيقاع الشعر الهذلي بسبب ندرة بحريهما، إذ لم يتجاوز حضور الأول منهما نسبة 2 % وغاب الثاني من قائمة الإحصاء، ونشير هنا إلى أن تلك النتيجة تعمق من دلالة ارتباط البحرين في مجموعة واحدة.

وبخصوص البحرين الكامل والوافر فيلاحظ الاختلاف بينهما في حدود ضيقة في النسب بالإضافة إلى الاختلاف في الغرض الرئيسي الذي احتل الرتبة الأولى في قصائدهما وهو في الكامل الرثاء، وفي الوافر الغزل. اتفق البحران في الأغراض الأربعة الأولى وهي الثراء والغزل والفخر والمدح، من حيث كثافة حضورها في كل بحر، واحتلت بقية الأغراض الأخرى النسب الضئيلة في البحرين. وهذا يدل على أن في البحرين درجة من التناسب اكتسبها من دخولهما في مجموعة واحدة، بينما كان لترتيب الحركات والسكنات دور كبير في خلق نمطين إيقاعيين متباعدين على مستوى الإحصاء، فالكامل يحمل صفات الرحابة واللين والشدة، ولذلك يصلح لكل أنواع الشعر، أما الوافر فيوصف باللين والرقّة، وأكثر ما يوجد ما يوجد فيه النظم به في الفخر والمرائي. (1)

### المجموعة الرابعة الخفيف والرجز والرمل والسريع والمديد والمنسرحوالمقتضب:

يحضر الرجز على رأس المجموعة الرابعة من حيث الترتيب بنسبة 19 % ويأتي في الرتبة الخامسة من حيث الترتيب العام، وذلك بعد الطويل والكامل والبسيط والوافر، له حوالي (76) مابين مقطوعة وقصيدة موزعة على الأغراض الآتية الرثاء



50 % الغزل 15 % الفخر 12 % ووزعت بقية الأغراض بين 7 و 1 % وتبتعد بقية البحور في هذه المجموعة عن نسبة دخولها ضمن معطيات المقارنة مع البحور الأخرى، لأن نسبتها ضئيلة جدا.

ويشير الإحصاء بشأن تلك النسب إلى هيمنة الأغراض الآتية: الرثاء والمدح، ويعود الاتفاق بين البحور على تلك الأغراض إلى التناسب بين بحور المجموعة على مستوى العدد؛ لأن الكثافة تحدد حجم الاستيعاب، بالإضافة إلى توزيع الأسباب والأوتاد.

### المجموعة الخامسة المجتث والمضارع والهزج:

لقد غابت بحور المجموعة من نتائج الإحصاء، وذلك يعني أن الشعراء الهذليين لم ينظموا القصائد عليها مجتمعة، وفي ذلك التوحد السلبي بين بحور المجموعة دلالة سلبية تساوي من حيث الاعتبار الدلالة الإيجابية الناتجة من توحد نسب النظم في أي مجموعة اشتركت في الغرض والنسبة، وهذا ما يشير إليه تطابق تناسب البنى الداخلية لبحور المجموعة مع معطيات النص الشعري الهذلي.

ولهذا تفضي المجموعات الخمسة إلى النتائج الآتية:

1- إن بحور كل مجموعة من المجموعات الخمسة حققت فيما بينها تناسبا على مستويين: الكثافة الشعرية، ونوعية الأغراض، وذلك كانعكاس للتناسب الذي حققتة فيما بينها على مستوى العناصر المشكّلة للمجموعة الواحدة، فالطويل والبيسط (مج1) حققت بشكل إيجابي تقاربا على على المستويين، وبشكل سلبي حقق المتقارب والمتدارك (مج3) التقارب فيما بينهما أيضا على المستويين، فلم يتجاوز نسبة 2 % وغاب المتدارك من نتائج الإحصاء كما حقق الكامل والوافر (مج2) على الرغم من بعض التفاوت بينهما – بشكل إيجابي تقاربهما في إطار المجموعة الواحدة، فقد احتل كل منهما رتبة في سلم الكثافة الشعرية ، كما انهما اتفقا في طبيعة الأغراض، وهي: الرثاء والغزل والمدح والفخر ، وعززت المجموعة الرابعة ذلك التصور، فحققت بحورها التوحد فيما بينها على مستوى الكثافة وعلى مستوى الغرض لسيطرة الرثاء والغزل والمدح والفخر، وشذ منها على مستوى الكثافة بحر الخفيف واتفق معها في

نوعية الغرض، أما المجموعة الخامسة فقد توحدت بحورها بشكل سلبي على مستوى الكثافة ونوعية الغرض.

2- لقد جاءت نسبة 50 % تقريبا من الشعر الهذلي على بحور المجموعة الأولى، وبدرجة متقاربة على بحور المجموعتين الثانية والثالثة. وضمن ذلك يجب التمييز بين المجموعة الأولى والثالثة من جهة والرابعة من جهة أخرى، فقد توزعت كثافة كل من الأولى والثالثة على بحرين.

وفي هذا ما يلفت الانتباه إلى أن المجموعات التي أخذت حيزا من اهتمام الشعراء الهذليين تمثل صورة شاملة للأنماط الإيقاعية في علم العروض. (1) وهذا ما تؤكد به درجة القرابة بين المجموعات الحاضرة في الإحصاء وكذا المجموعات الغائبة؛ فالمجموعة الأولى الحاضرة تقترب من المجموعة الثانية الغائبة بنسبة 45 % وهي أعلى نسبة قرابة بين بين المجموعات، كما تقترب المجموعة الرابعة والخامسة بنسبة متساوية تقريبا من الأولى والرابعة، وتبتعد المجموعة الثالثة إلى درجة الاختلاف التام.

وتشير العلاقة بين نتائج الإحصاء ودرجات القرابة بين المجموعات في الجدول السابق إلى أنّ الشعر العربي بشكل عام والشعر الهذلي بشكل خاص لا ينسج على أنماط إيقاعية مكررة، ويميل إلى التركيز على الأنماط الإيقاعية الرئيسية التي تمثل أغلب البحور الشعرية. ولذلك لم أجد في الإحصاء نسبة متقاربة من حيث كثافة الحضور الشعري لمجموعتين شديديتي التقارب، كالأولى والثانية، وكالرابعة والخامسة. فقد اقتصر تركيز الشعر الهذلي إلى حد كبير بحور المجموعة الأولى والثانية، وأهملت بحور من المجموعات الأخرى.

3- تشير النتائج إلى تنوع الأغراض في البحر الواحد، أو المجموعة، وهذا يثبت مرة أخرى أن التناسب بين الوزن والغرض بالمفهوم المحدد للمصطلحين، غير وارد؛ إذ لا يمكن القول : إن بحر الطويل يصلح للثناء والمدح ولا يصلح للغزل، لأن الرثاء جاء في المرتبة الأولى في نتائج بحر الطويل الكامل والبسيط والخفيف. إلا أن

1- جمال الدين بن الشيخ: الشعرية العربية: (هي البحور نفسها التي يسميها المجموعة المركبة، ولهيمنتها يسميها المجموعة الكبرى)

السؤال لم ينته بذلك، بل بقي مشروعاً، وإنما بصيغة البحث عن الربط الذي يجمع بين تشكيل إيقاعي معين وبين مجموعة من القصائد تنضوي تحت أعراض شتى قيلت عليه، بغض النظر عن الغرض؛ أي ما هي علاقة التناسب بين تشكيل إيقاعي معين، مثلاً في بحر الطويل وبين (20) قصيدة نسجت عليه في أعراض شتى ولشعراء مختلفين؟ إن سمة ما سنتوافر في مجموعة القصائد تلك، على الرغم من تعدد أعراضها هي التي فرضت التناسب مع ذلك التشكيل دون غيره. وربما يصعب تسمية ذلك بكلمة محددة الدلالة لأن علاقة التناسب تلك ستفرضها البنية الدالة لمجموعة القصائد، وبالتالي فإن التشكيل الإيقاعي سيتظاهر مع بقية العناصر البانية للقصيدة لتشكيل الشعر الهذلي.

**4- تشكل البحور التالية:** الطويل والكامل والبسيط والوافر الأنماط الإيقاعية الأساسية في الشعر الهذلي، فهي تأخذ في مجموعها نسبة 85 % من القصائد الهذلية، ولا يختلف ذلك عن تقدمها أيضاً في إحصاء إبراهيم أنيس الذي شمل جمهرة القرشي، ومفضليات الضبي، والأغاني وبعض الدواوين حتى أوائل القرن الرابع، (1) ولم تسجل تلك المقارنات سوى تغييراً هامشياً، فقد زاد الاهتمام بالكامل بعد العصر الجاهلي إذ احتلّ المرتبة الثانية في غصاء إبراهيم أنيس وفي إحصائنا بعد أن جاء في المرتبة الثالثة في الشعر الجاهلي، كما زاد الاهتمام بالبسيط في انتقاله إلى المرتبة الثالثة بعد الطويل والكامل، وكان يشغل في العصر الجاهلي المرتبة الرابعة، ثم تضاءلت بعد ذلك الفوارق بين رتب البحور، وتساوت الدرجات من حيث مستوى الاهتمام لأن البحور الثلاثة الأولى الطويل والكامل والبسيط بلغت نسبتها في الشعر الهذلي 68 % ثم جاء الوافر بنسبة 17%. ونجد اختلافاً في رتب البحور الأخرى؛ فقد زاد الاهتمام في الشعر الهذلي بالرجز على حساب الوافر.

إن تقارب النتائج التي حصلت عليها البحور الشعرية في الإحصاء لا تشير إلى خبو جذوة الإبداع وكثرة التقليد، وإنما تفسر وفق توزيع البحور إلى مجموعات، كما جاء في الجدول السالف وتحديد القرابة بينها، بأن بعض الأنماط الإيقاعية متشابهة في بنيتها الداخلية، ولا شك أن الشعراء الهذليين يدركون ذلك بحسبهم الإيقاعي،

فيعمدون إلى اختيار الأنماط الإيقاعية التي تمثل مع تشكيلاتها الإيقاعية الداخلية تنوعا يعوض الأنماط الإيقاعية المهملة. ووفق نتائج الإحصاء فإنذ بنية الأنماط الإيقاعية الأربعة التي احتلت جل اهتمام الشعراء الهذليين في العصرين الجاهلي والإسلامي، بنية تقوم على التنوع والشمولية، ويتبدى ذلك في استيعابها لمعظم المجموعات الإيقاعية وأهمها الأولى والثانية والثالثة.

5- لقد اهتم الشعراء الهذليون بالأوزان الطويلة بنسبة 94 % وشكلت البحور القصيرة والمجزوءات النسبة الباقية، وتمثل أغلبها في المقطوعات الشعرية القصيرة والغزل وأغراض الشعراء الذؤبان.

### ب: التقطيع النظمي والتمفصل الدلالي:

أولاً: تجري العملية الشعرية في مستويي اللغة معا: الصوتي والدلالي، ويدخل النظم، بوصفه إحدى المقومات الشعرية، في تقسيمات الدرس التحليلي، ضمن المستوى الصوتي فهو لا يوجد إلا كعلاقة بين الصوت والمعنى، وتتشكل هذه العلاقة من خط مناقض لما هي عليه في النثر؛ أي أن الشعر يقوم برصف "سلاسل من الكلمات المختلفة صوتيا غير أنّ العروض يلصق فوق خط الاختلاف الدلالي سلاسل من التماثلات الصوتية" (1) في حين تسير التماثلات الصوتية في النثر باطراد مع تقدم الفكرة ، ويتحد هذا على مستوى الشعر في أمرين هما:

1- التعارض بين الوقفة العروضية والوقفة الدلالية.

2- التعارض بين مستويي الإنشاد: التعبيري (الدلالي) وغير التعبيري (الصوتي)؛ فالصوت بطبيعته الرجعية يخلق خلافا في التوازي بين الصوت والمعنى، حيث يكون النظم معاكسا للمعنى في مساره، وهذا يعني إما إنشادا يأخذ بالمسار الطولي ويتعامل مع الوقفات الدلالية، وإما إنشادا يأخذ بالمسار الرجعي، الصوتي، ويتعامل مع الوقفات النظمية.

وذلك مانسميه بالتقطيع النظمي والتمفصل الدلالي. وبشكل أكثر وضوحا، فإنذ التقطيع النظمي هو: "الوحدات التي تقسم النص وزنيا أو توازنيا، وهي: البيت، والشرط،

والقرنية التصريعية. أما التمفصل الدلالي: فيعني الوحدات التي ينقسم إليها النص دلاليا سواء كانت ذات استقلال كامل أو نسبي" (1)

لقد درس النقاد العرب ذلك تحت عنوان (التضمين) في سلسلة من مباحث إئتلاف المعنى مع الوزن وعيوب القافية وألوان البديع، وكانوا يقصدون الحديث عن درجات الترابط والتمفصل بين وحدات البيت الواحد وأخيه، فاستقبحه أغلبهم صراحة (2)، واستحسنه بعضهم (3) وانطلق الطرفان من رؤيتهم لوحدة البيت واستقلاله النسبي، وقد عبر البلاغيون عن ذلك فيما أسموه "حسن النسق" وهو أن تأتي "الأبيات من الشع متتاليات متلاحمات تلاحما سليما مستحسنا، والمستحسن من ذلك أن يكون كل بيت إذا أفرد قام بنفسه، واستقلذ معناه بلفظه، وإن ردفه مجاوره صار بمنزلة البيت الواحد، بحيث يعتقد السامع أنهما إذا انفصلا تجزأ حسنهما، ونقص كمالهما، وتقسم معناه، وهما ليسا كذلك، بل حالهما، في كمال الحسن وتام المعنى مع الأفراد والافتراق، كحالهما مع الالتئام والاجتماع" (4) يتبدى مما تقدم أن الاتجاه المستحسن للتضمين بعد القرن الخامس الهجري، حتى صار التضمين صنعة بلاغية، تقوم بوظيفة جمالية، كالنتيم والتبيين والاكتغاء والجمع مع التفريق والجمع مع التقسيم... إلخ، ثم تطور الموقف إلى حدود تقليص العيوب، يقول ابن رشيق: "كلما كانت اللفظة المتعلقة بالبيت الثاني بعيدة من القافية كان أسهل عيبا". (5) ويرى السكاكي (626هـ) أن التضمين المعدود في "العيوب هو تعلق معنى من آخر البيت بأول البيت الذي يليه، على نحو قوله:

وسائل تميما بنا والرباب      وسائل هوازن عنا إذاما  
لقيناهم كيف نعلو لهم      ببيض تعلق بيضا وهاما

فعلقه بالقافية". (6)

- 1- محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، ص 1985 ص 228 -
- 2- قدامة وابن رشيق...
- 3- ابن قتيبة والمبرد...
- 4- تحرير التحبير، ص 425
- 5- ابن رشيق: العمدة: ج1، ص 171
- 6- السكاكي: مفتاح العلوم: ص 576

وجاء بعد السكاكي ابن الأثير (637هـ) ليدافع عن التضمين محتجا بورودهفي القرآن الكريم، " ولو كان عيبا لما ورد في كتاب الله عز وجل (بالإضافة إلى وروده في الشعر العربي) قد استعمله العرب كثيرا، وورد في شعر فحول شعرائهم".(1)

ولأنّ العلاقو بين التقطيع النظمي والتمفصل الداليمرتبطة بالفاعلية الشعرية أولا فهي واحدة من القضايا النقدية أطرت بمجموعة كبيرة من القضايا النقدية، وفصل النقد في فروعها وتفسيرها وتمحيصها، وبقي الشعر بعيدا عن ذلك يشكل نفسه ضمن نسيجه الخاص، يتلافى العيوب الشعرية التي يشير إليها ذوق الشاعر، ويلجأ إلى الصور البيانية والاستقلال أحيانا، وذلك وفق متطلبات التجربة الشعرية.

ثانيا: للوصول إلى الصورة الشاملة لتلك العلاقة في الشعر الهذلي قمت بإجراء إحصاء لنوعي التضمين: الداخلي والخارجي وفروعهما قياسا بحجم المادة الشعرية، فاخترت نسبة 10% من شعر هذيل، أي 2000 بيت شعري، ثم قسمت العدد على الشعراء، كل وفق نسبة كثافته الشعرية بالنسبة إلى مجموع الشعر الهذلي، فأبو ذؤيب مثلا، يحتل نسبة حوالي 15% قياسا ببقية الشعراء، واخترت من شعره النسبة عينها، ولكي يكون النموذج مستوعبا لكثافة الأغراض الشعرية أيضا عند الشاعر الواحد، وفي الشعر الهذلي، اخترت لتلك النسبة من الأغراض الشعرية التي قال فيها أبو ذؤيب ومن كل عرض العدد الذي يتوافق مع نسبة كثافته بالنسبة إلى الأغراض الأخرى؛ أي أنه لما كانت نسبة قصائد الرثاء عند أبي ذؤيب 35% قياسا ببقية الأغراض الشعرية عنده، فإنّ البحث اختار النسبة نفسها من غزله، ولكن بمقياس عام واحد طبق على جميع الشعراء، وهو 10% فقط.

ويحقق النموذج بذلك - في اعتقادي - شمولية على مستويين: الأفقي والعمودي، فمن خلاله نستطيع الوصول إلى نسبة كثافة التضمين ومدى فاعليتها الشعرية في الشعر الهذلي بشكل عام، كما نلمس حجم التضمين في الأغراض الشعرية، وعند كل شاعر.

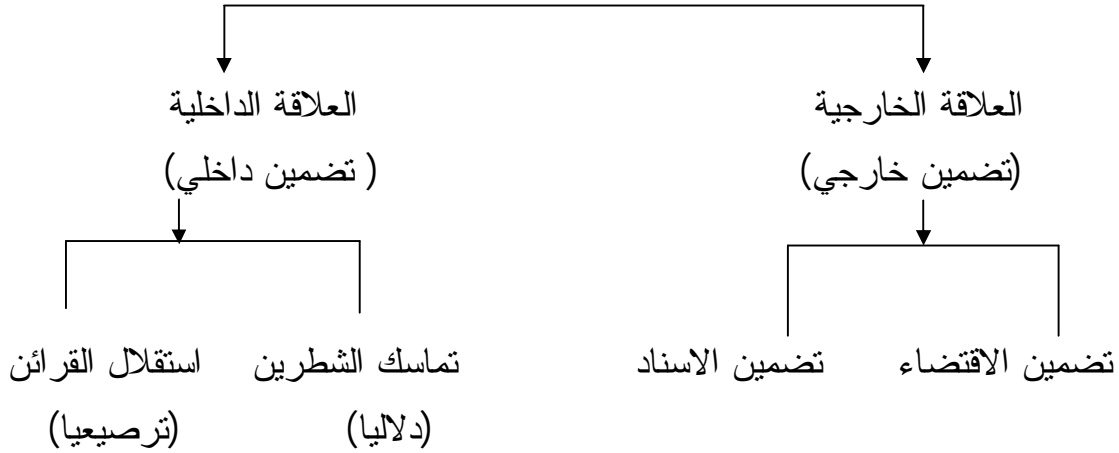
وفي تصميم مراتب الاستقلال والتضمين، قسمت العلاقة بين التقطيع النظمي والتمفصل الدلالي إلى علاقيتين: خارجية وداخلية، واقتصرت في الإحصاء على

الفقرات الرئيسية في تينك العلاقتين، وذلك لعم قدرتي على القيام بتطبيق إحصائي لكل ما طرحه النقد العربي من تفرعات على نسبة كبيرة من الشعراء الهذليين، فذلك يحتاج إلى جهد لا أدعي القدرة عليه في حدود أطروحتي وغايتي منها.

فعلى مستوى العلاقة الخارجية التي تربط البيت بتاليه، وقفت عند نوعين رئيسيين من التضمين، هما: الاقتضاء والاسناد.

يرصد العنصران طبيعة العلاقة بين النظم والدلالة على المستويين: الدلالي والنحوي، أما بقية أنواع التضمين الخارجي، فهي صورة من العنصرين المذكورين، دخلت في حقول علوم متعددة كالبديع والعروض، وسيشملهما دون تخصيص كل نوع من الأنواع الرئيسية في الإحصاء التطبيقي.

أما على مستوى العلاقة الداخلية، تمّ رصد محورين رئيسيين، الأول: استقلال القرائن الترصيعية. والثاني: تماسك الشطرين دلالياً.



إنّ العلاقتين: الخارجية والداخلية، تدخلان - على الرغم من اختلافهما - في إطار علاقة الاقتضاء والافتقار؛ لأنّ التضمين الداخلي هو علاقة بين قرينتين أو جملتين أو شطرين؛ فكل قسم يرتبط بالقسم الآخر بدرجة معينة. ففي استقلال الشطرين دلاليا نجد أن الشطر الأول مستقل عن الشطر الثاني، وبه يتم معنى البيت والوقوف عليه، إلا أنه يقتضي الشطر الثاني، ويفتقر الثاني إليه. ونجد في تماسك الشطرين دلاليا افتقار أول البيت إلى قافيته، وهذا ينضوي تحت تضمين الإسناد الداخلي، كما يشمل

الاقتضاء الاستقلال الصناعي، من خلال مفهوم (الايغال) حيث لا يمكن الوقوف قبل إشباع الوزن، وبذلك يكون في البيت اقتضاء بين الجملة التامة وما أضيف إليها، وافتقار الجملة المضافة إلى الجملة التامة.

**1- تضمين الاقتضاء:** هو " أن يكون في الأول -أي البيت- اقتضاء للثاني، وفي الثاني افتقار إلى الأول " (1) ويمثل لذلك بقول امرئ القيس: (2)

وتعرف فيه من أبيه شمائلًا ومن خاله ومن يزيد ومن حجر

سماحة ذا وبرًا ذا، ووفاء ذا ونائل ذا، إذا صحا وإذا سكر

إلا أنذ التبريزي (502هـ) عدّ العلاقة في الاتجاهين علاقة اقتضاء، " فيكون الثاني يقتضي الأول كإقتضاء الأول للثاني" (3)؛ أي أن الأول يتطلب الثاني باعتباره زيادة مع إمكانية الاستغناء عنه، فهو وحده كاف، وانضمام الثاني إليه أكف منه، والحال نفسه ينطبق على الثاني عند التبريزي.

إن العلاقة بين البيتين علاقة دلالية، إذ يقوم البيت الثاني بالشرح والتفصيل، دون أن يرتبط مع الأول برابط نحوي ظاهر، وإنما يرتبط به برابط معنوي في تفسير الشمائل التي يتصف بها كما من أبيه وخاله، وهذا يعني أن البيت الأول يحتاج إلى البيت الثاني للتوضيح والتبيين، وليس للتأسيس، وستكمال الوحدة الدلالية، بينما يحتاج الثاني إلى الأول احتياج تأسيس وبناء يستقيم عليه، ولا شك أن الفارق بين الأمرين لا يسمح بوضعهما في خانة واحدة، ولذلك يبدو موقف التبريزي أقرب إلى الصواب.

وعلى عكس ذلك اتفق أصحاب الموقفين في تقييمهما لهذا المستوى من التضمين، يقول ابن هارون تعقيباً على بيتي امرئ القيس: "فليس هذا بمعيب عندهم -أي العرب- وإن كان مضمناً؛ لأن التضمين لم يحل قافية البيت الأول، مثل قوله:

1- المرزباني: الموشح: ص40، 41

2- امرؤ القيس: الديوان: ص 113

3- التبريزي: الكافي في العروض والقوافي: ص 166



" إني شهدت لهم " (1) ، وقد يجوز أن يوقف على البيت الأول" (2) ، ويقول التبريزي "ومن التضمين ضرب آخر يكون البيت الأول منه قائما بنفسه، يدل على جمل غير مفسرة، ويكون في البيت الثاني تفسير تلك الجمل، فيكون الثاني يقتضي الأول، كإقتضاء الأول له.. فهذا ليس بمعيب". (3)

يعيد العمري ذلك الحسن إلى التوازي الإيقاعي الذي تخلقه بعض صور تضمين الإقتضاء، حيث ترجع المقابلة بين محتوى القرائن في الإقتضاء المؤدي إلى تقسيم نظمي ترجيعي لتلعب دور منشط للفاعلية الشعرية، كما أن التقسيم الدلالي الذي يلاحظ في " الجمع مع التفريق" و"الجمع مع التقسيم" يؤدي أيضا إلى التوازي الإيقاعي، والصورتان نتاج تفاعل بين الموازنة الصوتية والمقابلة الدلالية بشتى صورها. (4)

ينسجم هذا التعليل مع طبيعة التضمين بوصفه علاقة بين التقطيع النظمي والتمفصل الدلالي؛ أي علاقة إيقاعية في جوهرها، متناقضة مع السرد الدلالي الذي يفرضه النثر، وبذلك يبرر وجود هذا العنصر في المستوى الإيقاعي، إلا أنه لا يبرر وحده ذلك الاستحسان، لأن التوازن الإيقاعي ليس خاصية مرتبطة بهذا النوع من التضمين، وإنما هو موجود في ألوان بديعية أخرى، كما أنه صفة شعرية، يبحث عنها الشاعر، ولا يطلبها بمفردها. يضلّق إلى ذلك أن النقد العربي القديم انطلق من معايير النقدية، من المعيار الأكبر الذي وضعه المرزوقي - عمود الشعر - ومن تصور النقد لبناء القصيدة العربية، وعلاقة البيت لأخيه؛ فكانوا يستحسنون أن يكون كل بيت إذا أفرد قام بنفسه، وإذا التحم مع مجاوره زاد بهاء وحسنا. (5)

1- من قول النابغة: وهم وردوا الجفار على تميم  
شهدت لهم مواطن صادقات  
وهم أصحاب يوم عكاظ إني  
أتينهم بؤد الصدر مني

الديوان: ص 253

2- المرزباني: الموشح: ص 40، 41

3- التبريزي: الكافي في العروض والقوافي، ص 166

وفي إطار ذلك الذوق الجمالي لم يعيىواتضمين الاقتضاء، لأنه يربط البيت الأول بالبيت الثاني برابط دلالي. ويجوز الوقوف عليه، ويقوم بنفسه وبالتالي فهو مستقل نسبيا مع القصيدة، لأن البيت فيه لا يقوم بنفسه لافتقاره إلى سابقه، كما أن علاقة الارتباط بين البيتين تكون دلالية ونحوية، وهذا ما يمنع أي استقلال نسبي يمكن أن يقدم للبيت خصوصية دلالية.

إنّ العلاقة الإيقاعية بين النظم والدلالة التي تحكم التضمين تلعب دورا هاما في الشعر بشكل عام، والشعر الهزلي بشكل خاص، لأنّ نزوع هذا الأخير إلى الإيقاع جعل نسبة الضمين فيه لا تتجاوز 3% توزعت على الأغراض التالية بالتتابع حسب درجة الكثافة الشعرية.

#### الكثافة الشعرية:

الرقم	الغرض	النسبة
1	الرثاء	9.5 %
2	الغزل	7.5 %
3	الممدح	7.5 %
4	الفخر	6.8 %
5	الوصف	5 %
6	الهجاء	1.4 %

تخضع هذه النتائج إلى نسبة الكثافة الشعرية التي يحققها كل غرض فالرثاء يشكل مثلا نسبة 55% من الشعر الذي طبق عليه الإحصاء بينما يشكل الغزل نسبة 3% وبالتالي فإن تلك النتائج جاءت وفق توزيع الشعر ونسبة كثافته، أفقيا وعموديا.

تبيين الملاحظة حميمية تضمين الاقتضاء، على شعر الرثاء، وجاء الغزل في الرتبة الثانية، ومن المعايينة يتبين أن الرثاء والغزل - وهما يحتلان النسب المرتفعة - تطغى عليهما روح الانفعال، ومن تلك الروح تترايط الأبعاد الدلالية دون أن تمنع الوقف،

كما تجوز متابعة السرد، وهذا ينسجم مع الاقتضاء لأنه يعطي التجربة الشعرية عند الهذليين حيويتها وتجدها من حيث قدرة البيت على استيعاب الجملة، دون خلق قطعة نهائية مع البيت الثاني، بل إن الأخير قد يحقق حالة الافتقار إلى الأول في شعر الرثاء والغزل.

ويحتل الشعراء المراتب الآتية في الجدول، من حيث هيمنة تضمين الاقتضاء:

الرقم	اسم الشاعر	النسبة
1	أبو ذؤيب	7 %
2	ساعة بن جؤية	4.7 %
3	أبو صخر	2.8 %
4	أمية بن أبي عائذ	2.5 %
5	المليح بن الحكم	2.2 %
6	المتنخل الهذلي	0.5 %

يفرد أبو ذؤيب بالرتبة الأولى و يليه ساعة بن جؤية في الرثاء. أما أبو صخر الهذلي، فيلي فيتجاوز أبو ذؤيب في الغزل. بينما يتساوى أمية بن أبي عائذ مع المليح بن الحكم، ويقترّب المتنخل من درجة الصفر، وتعود تلك الفوارق على ضالة نسبتها، إلى هيمنة الإيقاع على كل شاعر، فأبو ذؤيب هو أكثر الشعراء الهذليين ميلا إلى استقلال البيت وبالتالي فهو يحقق درجة متقدمة من المستوى الإيقاعي في هذا الموقع.

**2- تضمين الإسناد:** لقد عدّه ابن الأثير معيبا، وقال في تعريفه: "يقع في بيتين من الشعر أو فصلين من الكلام المنثور على أن يكون الأول منهما مسندا إلى الثاني، فلا يقوم الأول بنفسه ولا يتم معناه إلا بالثاني"<sup>(1)</sup>؛ أي أنّ البيتين مرتبطان ارتباطا قويا على المستويين، الدلالي والنحوي، وكل منهما يفتقر إلى الآخر، ولا يتم إلا به، وقد سماه قدامة (المبتور) وهو "أن يطول المعنى عن أن يحتمل العروض تمامه في بيت واحد، فيقطعه بالقافية، ويتمه في البيت الثاني"<sup>(2)</sup>، وبذلك يتم الفصل بين المسند والمسند إليه في العلاقة النحوية، أي بين المضاف والمضاف إليه، وبين الفعل

والفاعل، وبين اسم كان وخبرها أو بين القسم وجوابه.. إلخ.

يمكن القول: إن الشعر الهذلي تحاشى الوقوع في تضمين الاسناد العيب وحافظ على الاستقلال النسبي للبيت؛ فقد انخفضت نسبة الاسناد إلى درجة متدنية جدا بلغت 0,98% من الشعر وانحصرت النسبة في شعر أبي ذؤيب تقريبا، ثم تلاه ساعدة بن جؤية فأبو صخر، وتوزعت النسبة على الأغراض كما في الجدول الآتي:

الرقم	الغرض	النسبة
1	الرثاء	9.5
2	الغزل	7.4
3	المدح	5
4	الفخر	4.8
5	الوصف	1
6	الهجاء	0.08

إنّ تتبع مواطن التضمين الإسنادي في الشعر الهذلي يبين أن الوقف النظمي في آخر البيت يخترق أقوى درجات الارتباط النحوية، ومن ذلك قول الشاعر:

فما إن فضلة من أذرعات هوت بها  
سلافة راح ضُمَّنتُها إِداوَة  
تزوَدَها من أَهلِ بَصْرَى وَغَزَّةِ  
فوافى بها عُسْفانُ ثمَّ أتى بها  
وراح بها من ذي المجاز عشيّة  
فجئن وجاءت بينهنَّ وإنّه  
فجاء بها كيما يوفّي حجّه  
فبات بجمع ثمَّ تمَّ إلى منى  
فجاء بمزج لم ير الناس مثله  
يمانيةً أحيالها مَظَّ مَابدٍ  
مذكّرة عنس كهادية الضحل  
مُفَيِّرة رَدْفٍ لِمُؤَخِرَةِ الرَّحْلِ  
على جَسْرَةٍ مرفوعة الذيل والكفلِ  
مَجَنَّةٌ تَصْفُو في القلالِ ولا تَغْلِي  
يبادر أولى السابقات إلى الحبل  
ليمسح ذفراها تَزَغَمُ كالفحلِ  
نديم كرام غير نكس ولا وغل  
فأصبح رادًا يبتغي المزج بالسحل  
هو الضحك إلا أنه عمل النحل  
وَأَلْ قَراسٍ صَوَّبُ أُرْمِيَّةِ كُحْلِ

فما إن هما في صفحة بارقية      جديد أرقت بالقدوم وبالصقل  
بأطيب من فيها إذا جئت طارقا      ولم يتبين ساطع الأفق المجلي (1)

لقد فصلت الأبيات بين المبتدأ والخبر بالحديث المفصل عن ما هية الخمرة المستوردة من أذرعات ببلاد الشام، والمحبة لنفس الشاعر، والتقدير " فما إن فضلة من أذرعات.. بأطيب من فيها.. " غير أن الجملة الداخلية ترتبط بالجملة الابتدائية بالعطف بالفاء والواو ولم يتضح المعنى إلا في البيت الأخير، كما أن المعاني الداخلية الناتجة من العطف ارتبطت دلاليا ونحويا مع البيت الأخير، مما جعل هذه الأبيات وحدة متماسكة، كأنها أفرغت إفراغا، وهذا يتناقض كع استقلال البيت ووحدته، ولكنه لا يعدم المؤيدين. فهذا ابن طباطبا يرى أن الشعر إذا أسس كفصول " الرسائل القائمة بنفسها وكلمات الحكمة المستقلة بذاتها والأمثال السائرة الموسومة باختصارها لم يحسن نظمه"(2).

ومما يجب الوقوف عنده في مثل هذا الترابط دخول الأبيات في توليد المعاني وارتباطها دلاليا في صيغة السرد، وفي هذا تتجاوز الجملة الدلالية إطار الوزن العروضي، وحتى لا يقع الشاعر في النثرية، ولكي يحافظ على الوزن الإيقاعي، يعمد إلى مجموعة من الموازنات الصوتية لتعويض النص ما فقده من جراء خرق التقطيع النظمي للوحدة الدلالية، وضرورة الوقوف وإتمام المعنى في نهاية البيت. ومن صور التعويض نتلمس صور الترصيع الصرفي الآتية:

تتكون هذه الأبيات من تقابل صرفي وتواز نحوي؛ مما يخلق تجانسا إيقاعيا تعويضيا:

مذكرة	عنس	ك	هادية	الضحل
مقبرة	ردف	لـ	مؤخرة	الرحل

نلاحظ التقابل بين القرائن الصرفية في الشطر الثاني من البيت الأول والشطر الثاني من البيت الثاني، وبدعم ذلك التقابل التوازي النحوي في المواقع بين القرائن الصرفية وروابطها في هذين الشطرين كما نجد ذلك التقابل في نهاية كل شطر، مما يخلق تصريعا مع القافية في هذه الأبيات.

1- شرح أشعار الهذليين: ج1، ص 93 وما بعدها

2- ابن طباطبا: عيار الشعر: ص 126

## ثانياً: التجانس الصوتي:

### صور التجانس في الشعر الهذلي:

1- لا تجد الموسيقى شرط تولدها في الأوزان المعروفة فحسب، بل قد تجده في توازنات لا متناهية في التقابل والتشاكل والتكرار على أنواعه؛ أي تكرار الحروف أو الكلمات.

ويعد التجانس الصوتي العنصر الباني الأساسي في الشعر الهذلي على المستويين، الصوتي والدلالي.

فهو بين الائتلاف والاختلاف يحدد أهمية المستوى الإيقاعي ويشكل شرطاً من شروط تولده، وينبني أساساً على تكرار الصامت، فالشاعر يطبق في قصيدته مجموعة من أنظمة التشابه الصوتي على خط التخالف الدلالي، ومن جراء ذلك يتنوع التجانس الصوتي بين قطبي الائتلاف والاختلاف دافعاً العنصر البنائي إلى الأمام(1) ومحققاً التوازن بين أجزاء الكل الواحد، من خلال تكرار الوحدة الصوتية وتنويعها، كما ازداد احتمال التنبؤ بالوحدة؛(2) أي خلق وحدة صوتية أخرى وتكرارها ثم تنويعها، وهكذا إلى نهاية النص، وذلك عبر قانون المعيار والانزياح عنه.

إن هذا يخلق قدراً كبيراً من وحدة الصوت وتنوع المعاني، وهو أمر ضروري في تركيب الشعر ينشأ نتيجة الزن ومساره الدوري أولاً، كما ينشأ نتيجة وعي ظاهر بالقيمة الموسيقية للتكرار والتنوع في المادة الصوتية، أو بفعل إدراك القيمة التعبيرية في بعض أشكال التجانس الصوتي، أو بوصفها جمالية في الشعر، تسوده في فترة من فترات عصوره، وعند فئة دون أخرى.

ويلعب التأليف دوراً هاماً في خلق التجانس الصوتي أيضاً خاصة حين تكون الأصوات متضادة، كالأصوات الحادة والغليظة، حيث يأتي الامتزاج ليصير منها لحناً موزوناً تستلذه المسامع،(3) وهذا يعني أن النقاد العرب أدركوا طبيعة الأصوات العربية وطاقتها اللحنية، ولذلك تناولوا في نقد الشعر ضرورة الابتعاد عما يسبب

التنافر بين الحروف في الكلمة، وبين الكلمات في الجملة، وأثر ذلك على إطراب النفس(1)، كما تحدثوا عما يثقل ويتنافر في التأليف، كالحروف ذات المخارج المتقاربة، وكالجمع بين متضادين إن كان فيهما استتقال، ولذلك يندر أن نجد كلمة مؤلفة من من حرف واحد مكرر أو من حرفين متلاصقين مخرجهما. كما أن الإدغام قد أحال المتماثلين وكثيرا من المتقاربين إلى صورة الحرف الواحد، بل إن حسن التأليف بين الحروف والكلمات كان من بين المعايير النقدية التي حكم فيها الآمدي (270هـ) بين أبي تمام والبحتري، يقول: " ينبغي أن نعلم أن سوء التأليف ورداءة اللفظ، يذهب بطلاوة المعنى الدقيق ويفسده ويعميه حتى يحوج مستمعه إلى طول تأمل ، وهذا مذهب أبي تمام في معظم شعره... وحسن التأليف وبراعة اللفظ يزيد المعنى المكشوف بهاء وحسناورونقا.. وذلك مذهب الحصري"(2).

يدل هذا على أن التفاضل الجمالي لا يقع في الحروف والألفاظ، وإنما في التأليف بينها، على الرغم من أن للألفاظ المفردة في الأذن نغمة، " لذيدة كنغمة أوتار، وصوتا منكرا كصوت حمار، وإن لها في الفم أيضا حلاوة كحلاوة العسل ومرارة كمرارة الحنظل، وهي على ذلك تجري مجرى النغمات والطعوم"(3)، غير أن ذلك الإيقاع المفرد للكلمة الواحدة لا يشكل تجانسا صوتيا لخلق قيمة جمالية وموسيقية، إلا إذا دخلت تلك الإيقاعات المتنافرة في ضرب من النسيج، تأتلف فيه المتنافرات وتتدغم فيه المتماثلات.

إن الإحساس بقيمة مجمل مستويات ذلك التأليف الصوتي هو في جوهره تمسك بالقيمة الجمالية التي تحققها البنية الصوتية على المستوى الإيقاعي للشعر، تلك القيمة التي بدأت تبرز بشكل واضح تحت ألوان شتى من المحسنات اللفظية، خاصة في العصور المتأخرة. فإسماعيل بن الأثير الحلبي (699هـ) يتلمس علة جمالية لكل لون بلاغي يعرض له... فهي في الجنس مثلا، ميل النفس إلى سماع اللفظة الواحدة، إذا كانت بمعنيين وتوقها إلى استخراج المعنيين المشتمل عليه ذلك اللفظ.(3) وتجنبنا للوقوع

2- الأمدي: الموازنة بين الطائنين: ص 383

3- النقد الأدبي في العصر المملوكي: ص 53

في تلك النزعة التجزيئية سأختصر المشوار عند الأبواب الكبيرة الشاملة لصور التجانس الصوتي.

**1-المماثلة:** بحيث يتطابق الركنان من الصوامت والصوائت والبنية الترصيعية، وهذا يعادل الجناس التام.

**2-المضارعة:** وهي تعني مستويين من الاختلاف؛ الأول: اختلاف الطرفين المتجانسين في بعض الأجزاء " بزيادة حروف أو نقصها أو قلبها أو تقاربها سمعا أو خطأ"(1)؛ أي مطلق الاختلاف داخل التجانس، أما الثاني: فهو المعنى الأخص أو الأصلي؛ أي أن "تتقارب مخارج الحروف"(2).

**3-المقاربة:** وهي الاشتراك في الحد الأدنى من العناصر الصامتة أو الصائتة، مما يخلق تجانسا يلفت الانتباه سمعيا أو بصريا.

إنّ التجانس الصوتي بمجمل صورته الثلاثة لا يمكن فصله عن بنية عناصر التوازنات الصوتية؛ الصرفية والنحوية والتركيبية والتقطيعية، لأنه يشكل معها جزءا من عناصر البنية الدالة فالنص الشعري، وهو يحقق وجوده على مستويين: خاص؛ أي ضمن علاقته الإيقاعية بعناصر المستوى الإقاعي. وعام؛ أي ضمن علاقته بعناصر البنية الدالة. ويتجلى ذلك قول أبي ذؤيب الهذلي: (3)

أدرك أرباب النعم وحمي الضرب وحم  
بكل محلوب أشم مذلق مثل الزلم  
رُدُّ السُّبي والنعم يا حبّذا ريح بدم

ونسَمع صخر الغي يصور الموت وهو محقق به: (4)

يا قوم ليست فيهم غفيرة فامشوا كما تمشي جمال الحيرة

واعلوهم بالقضب الذكورة

ويقول صخر الغي كذلك:

1- المنزع البيع: ص 485

2- ابن رشيق العمدة: ج1، ص 326

3- ابن جني: التمام في تفسير أشعارهذيل : ص9



لو أن أصحابي بنو معاويه      أهل جُنُوب نخلة الشامية  
ورهُط دُهْمَان ورهُط عاديه      ومن كبير نفر زبانيه  
لُبُرَلت حولي عروق أنيه      ما تركوني للذئاب العاويه  
ولا لبرذون أغرّ الناصيه(1)

نلاحظ أنذ التفاعل يرتبط بمجموعة من المؤثرات الداخلية والخارجية على النص، فهو لا ينفصل عن طبيعة التجربة الشعرية، وعناصر خلق القصيدة، وما يحيط بها من عوامل بيئية بما فيها العناصر الثقافية والذوق الجمالي... إضافة إلى طبيعة العناصر الأخرى المتضافرة معه لتكوين النص الشعريوما تحتله هذه العناصر من من تجانس. وعليه، فإن درجة كثافته في النص مرتبطة من الناحية الوظيفية بالإيقاع والدلالة؛ ترتبط الوظيفة الإيقاعية من جهة بكثافة العناصر الإيقاعية الأخرى كاوزن والقافية والترصيع... وترتبط من جهة أخرى، بكثافة عناصر التخيل وطاقاته التصويرية. فهو— أي التجانس الصوتي — يتراكم في الأوزان الضعيفة، من حيث شمولها على الوحدة التامة التي تخلق القرائن الترصيعية المستقلة، ووفق ذلك، فالأوزان منها ماهو بسيط، ومنها ماهو مركب. والصفان يتألفان من أجزاء صغرى (تفاعيل) وهذه الأجزاء هي التي تردف بجزء آخر، ويكون في الأجزاء البسيطة مساو لما قبله، وفي الأوزان المركبة مخالف له، ومن مجموع الجزأين في البسائط يتكون جزء تام، يتكرر ويكون القرائن الترصيعية المستقلة، وأنماط التقسيم الذي يعزز التوازن الصوتي في القصيدة. أما الأوزان المركبة، فتكون جملة المجتمع منها — كإرداف الجزء الصغير منها بجزء غير مساو له — جزء ناقصا. (2) وبتمام الشطر وحده في الأوزان المركبة يتم خلق توازنات صوتية نابعة من الوزن وأجزائه، وذلك من خلال استكمال الجزء الناقص بإضافته إلى أحد الأجزاء الصغرى، كما لو كان الالجزء على وزن (فاعلاتن) ثم أردف بجزء ناقصي المركبات على وزن (مستعلن، فاعلاتن) فيصير مجموع الجملتين على وزن (فاعلاتن مستعلن فاعلاتن) فهذا جزء تام أول وهكذا هو في الطويل والخفيف.. إلخ وخلافه في الرجز والرمل والمتقارب والوافر... إلخ، حيث يكون التام الأول هو تفعيلة واحدة.

2- تتنوع صور التجانس في الشعر الهذلي بشكل غير متكافئ فيما بينها، إلا أنها تشير في مجملها إلى نزوع الشعر إلى التراكم الصوتي وذلك عبر ثلاث صور للتجانس تم رصدها عبر أقرب الاختيارات الممكنة للتمثيل الذي يحرص على الشمولية، من خلال اختيار قصائد متفرقة لعدد من الشعراء الهذليين، مع محاولتي تعميم النتيجة مع الحرص الدائم على اعتبارها نتيجة تقريبية وليست نهائية؛ أو لا بسبب طبيعة الاختيار، وثانيا على اعتبار البيت الشعري يمثل فضاء موقعيا واحدا.

أ- المماثلة: لقد جاء من قبل أن المماثلة تأتي من تماثل حروف ركني التجانس الصوتي ، بغض النظر عن تطابق المعنى بين الركنين، كالترديد والعطف، أو اختلافه بينهما، كالجناس التام؛ لأن التماثل الصوتي هو الذي يخفف التواصل الإيقاعي بالدرجة الأولى مع المتلقي من جهة، وبين بقية عناصر النص من جهة أخرى.

وقد وجدت صور المماثلة في الشعر الهذلي، فبلغت نسبته تقريبا (32 % ) وهي نسبة عالية قياسا بالكلام العادي . ولم يأت ذلك على حساب اختلاف المعنى؛ لأن الجناس التام - هو أعلى صور تحقيق التماثل الصوتي مع اختلاف المعنى وتطوره- إذ حقق نسبة عظمى بلغت 24,5 % ، ومن صور الجناس المحقق فرديا في النص قول الأعم: (1)

مدّ المجلجل ذي العماء إذا يراح من الجنائب

خاظ كعرق السدر يسبق غارة الخوص النجائب

فالجناس بين لفظتي ( الجنائب) و ( والنجائب).

ومن اجناس التام قول البريق الخناعي: (2)

لو أن عدّالي لوجهك أسلموا لرجوت أنني في المحبة أسلم

المقصود بقوله: أسلموا استسلموا، وأسلم: فعل مضارع لسلم، وبذلك يكون الجناس تاما، وهو تكرار اللفظ الواحد باختلاف المعنى.

فالتماثل يحقق سمعياً أيضاً من الإيقاع، كما يدفع إلى القراءة المتأنية القائمة على تأمل المعاني، واكتشاف المفارقة القائمة بين معاني الكلمات من جراء تماثلها الصوتي، وإذا لم يتم التماثل والاختلاف فإن المتلقي سيقراً قراءة صوتية قائمة على الحرفية.

وقد يكون التكرار دون أن يشكل بؤرة تكثيف لبعض الأصوات، أم يدفع المتلقي إلى الدخول في دائرة التماثل، ومحاولة فك رموزها، وهذا يقع حين تكون المواقع متباعدة بين التماثلين من جهة، وحين تكون دائرة التماثل ضيقة من جهة أخرى، ومن ذلك قول الشاعر: (1)

والطير في لَجّ المياه تسري كأنها سفائن في بحر

ي في ي ي ي في ي

وقد يتشكل التماثل الصوتي عمودياً في القصيدة من خلال تكرار الصدور، مما يخلق نمطاً إيقاعياً مكرراً في مجموعة من الأبيات ومن ذلك تردد أداة النداء في أول الأبيات الآتية لأبي المثلّم:

يا صخر إذ كنت ذا بزّ تجمّعه فإنّ حولك فتينا لهم حُلُّ

أو كنت ذا صارم غضب مضاربه صافي الحديد لا نكس ولا جبِلُّ

يا صخر أو كنت تنثي أنّ سيفك مشقّ فوق الخشبية لا ناب ولا عصيلُ

وسمحة من قسيّ النبع كاتمة مثل السبيكة لا نكس ولا عَطْلُ

يا صخر فالليث يستبقي عشيرته قنيّة ذي المال وهو الحازم البطل

يا صخر يعلم يوماً أنّ مرجعه وادي الصديق إذا ما تحدث الجُلُّ

يا صخر ويحك لمّ عيرتني نفرا كانوا غداة صباح صادق قتلوا

يا صخر ثم سعى أخوانهم بهم سعيًا نجحاً فما طلّوا وما خَمَلُوا

ويمكن قراءة النص مع الإشارة إلى الحروف المتماثلة المشار إليها لكشف التجاوب بين أداة النداء والحروف المتماثلة معها صوتياً، فهذا التماثل يكشف سر التناغم الإيقاعي في الأبيات؛ لأن ما يقدمه التجانس الصوتي لحروف الياء بتجانسه مع الصدور يشكل عنصراً هاماً في تحقيق الوظيفتين: الإيقاعية والدلالية في النص. كما أن تجاوب التماثل العمودي مع مواقع أفقية يخلق بؤرة التوتر الإيقاعي. ولم يتوقف

التمائل عند عند هذا المستوى، بل تم التجانس الأفقي، وتسير المواقع البارزة في النص إلى حجم التماثل مع صور الأبيات خاصة في البيتين الثاني والرابع، من خلال تكرار وحدتين ( لا نكس)، مما يجعل أداة النداء بؤرة تمرکز قارة ينطلق منها التجانس الصوتي.

لاشك أنّ لتلك الألوان التماثلية وظيفة إيقاعية، تتمثل في تقوية النغم من خلال التجانس الأفقي الذي تخلقه الحروف المتماثلة في ألفاظ القصيدة، إلا أنّ للتكرار وظيفة دلالية أيضاً، مرتبطة بواقع التكرار الجزئ وطبيعته كالتأكيد على أمر، أو تعميق لون عاطفيين، أو إثارة روح الطربفي الأسماع...

**ب- المضارعة:** المضارعة لا تنص على التماثل المطلق، وهذا يعني أن اختلاف المعنى بين الوجدتين هام، وهذا ليس لتحقيق الجنس التام، وإنما لتحقيق الخصوصية اللغوية لكلوحدة من الوجدتين، إذ تختلف كل وحدة عن الأخرى بالزيادة أو النقصان في عدد الحروف أو بطبيعة توازيها، أو في نوع أحدها وترتيبها جزئياً أو كلياً أو في توازي الأجزاء أو في طبيعة حروف الزيادة وترتيبها...

وتتراكم صور المضارعة في الشعر الهذلي وتتقدم على المماثلة وصورها، وقد تعود الأسباب إلى أحد أمرين هما: الأول طبيعة اللغة التي لا يمكنها أن تقدم للشاعر مخزونا كبيراً من المفردات المتماثلة صوتياً والمختلفة دلالياً، والثاني: أن البنية التواصلية في الشعر الهذلي تفرض التنوع الصوتي، وذلك لأسباب اجتماعية وبيئية، إلا أن الشعر لا يترك التماثل إلى التنوع بسهولة ويسر، وإنما يلجأ إلى التعويض الذي يوحى بإصراره على البحث الدائم عن التماثل، إن لم يكن كلياً، وهذا يستحيل على الشعر، فجزئياً، ولكنه غير قادر على إلغاء التنوع كغاية شعرية ولغوية في الوقت ذاته.

وتبدو المضارعة خرقاً لمستوى من مستويات التماثل المحتمل، كتركيب الحروف أو عددها...ومن تلك الصور نرى.

1/ المضارعة بزيادة حرف أحد الركنين، وتماثله مع حروف الركن الآخر، ومن ذلك ما يسمى بـ الجنس الناقص، ومنه ما ما يسمى بـ المرفوء: وهو أن يكون أحد

ركني الجناس مركبا من جزء مستقل ومماثلته هو بعض كلمة؛ أي أحد ركنيه يحتوي على حروف الآخر، ويمائلها صوتيا، ويزيده في حروف أخرى.

وقد بلغت نسبة حضور المضارعة بزيادة حروف أحد الركنين في الشعر الهذلي 4,5% من مجموع ألوان المضارعة من التجانس الصوتي، وتوزعت على اللونين:

الناقص، بصوره الجزئية، والمرفوء، فمن الناقص قول أبي جندب: (1)

أما تروني رجلا جونيا حفّج الرّجلين أفلجيا

ففي لبيت موقعان للشاهد، يحتوي الكن الأول منهما على حروف الركن الثاني، ويتمائل معه في بقية الحروف، من حيث عددها.

الشرط1: ج و ن ي ا

الشرط2: أ ف ل ج ي ا

وقع النقص في آخر الشرط الأول، وهذا ليس قاعدة في تلك الصورة من المضارعة، فقد يقع النقص في وسط الشرط الثاني.

وكما يلاحظ في صور التجانس الصوتي ( المماثلة والمضارعة) أن الشعر الهذلي لم يركز كثيرا على على تلك الصور باعتبارها ذات وظيفة جمالية انطلاقا من اهتمامه بتكثيف المستوى الإيقاعي للقصيدة ، فربط بين تلك الصور والوزن والقافية، لمنع حدوث ضعف إيقاعي في القصيدة الهذلية، من خلال قيام تلك الصور بوظيفة تعويضية في حالة الأوزان الضعيفة والقوافي التي ينخفض فيها مستوى التماثل، وهذا ينسجم مع الوظيفة التعويضية التي برزت لتلك الصور أيضا في علاقة التقطيع النظمي والتمفصل الداليكما لوحظ.

### ثالثا - الأنساق القافية في الشعر الهذلي:

لقد فصل العروضيون في أنواع القافية، من خلال تحليل حروفها وحركاتها، وخرجوا من ذلك بصور قائمة على المعيارين: الكمي والكيفي. يتمثل الأول باعتماد العروضيين وإلزامهم احترام القافية. ويتمثل الثاني بتكرار قيم صوتية بعينها في القافية، من خلال تكرار حروف بعينها وحركات بنفسها.

بهذين العنصرين ضبط النقاد العرب عيوب القافية مبرزين حرصهم على القيم الصوتية التي تظهر في الوظيفة الإقاعية للقافية، وتستند تلك الوظيفة على الصوامت

بشكل عام والصوائت التي تسمح بالترنم في آخر البيت، حيث يحقق التكرار " فواصل موسيقية يتوقع السامع تردها " (1)، ويضيف حازم القرطاجني إلى التكرار " الوقف"؛ فتوالي القوافي يعني تساوقا لمحطات صوتية متشابهة عبر أزمنة متشابهة، وفي ثباتها المنكرر يكمن دورها الإيقاعي المنظم، وعليها يقوم جريان الشعر واطراده ومواقه (2). كما ترتبط تلك الوظيفة بمسألتين هما: الأولى هي حرص النقاد العرب على وحدة البيت؛ فموقع القافية في نهاية البيت مهم للتغيم، والتضمين يشكل خرقا لتلك المحطة الإيقاعية ولذلك عُدَّ عيبا. الثانية هي: ارتباط الشعر بالغناء، وهذا ما فصله النقاد العرب، حين رأوا إمكانية تكيف القافية مع الغناء، والإنشاد في حالة الإطلاق، وانسحار ذلك في حالة التقييد. وأبرز ما يمثل ذلك هو إشباع الحركات، حيث تصبح الضمة والواو والكسرة ياء والفتحة ألفا. (3) بالإضافة إلى أن الدراسات الصوتية الحديثة تبين أن حروف المد أو حروف اللين، أوضح في السمع من الحروف الصامتة، وبالتالي فهي عندما تكون ختاما للقافية تتلقفها الأذان بوضوح وقوة لا تقل عن الروي، بخاصة أنها أقبل للتغني بها، " يضاف إلى ذلك أن الحرف الساكن حين يقع في نهاية الكلمة، وثم يراد الوقوف على كلمته، قد يتعرض ذلك الحرف إلى الغموض أو الإبهام، فيقل وضوحه في السمع، أو قد يسقط في النطق، ولا سيما حين يكون من الحروف المهموسة الشديدة كالتاء والقاف، فلا يكاد يتضح في الأذن، ولا يكاد السامع يدري حقيقة أمره، ولا يحسبموسيقاه" (4)

وربَّطُ النقد العربي القافية بالوزن، يجعله بمثابة دقات معينة، والقافية بمنزلة صوت يصبغ هذه الدقات، واعتمادها يحدث صوتا على نسق معلوم؛ ثم إذا تكررت الأبيات كان ذلك بمثابة دُفعا من التأليف الموسيقي التي توطرها القافية، وترتبط فيما بينها برابطي الوحدة والانسجام، (5) ويعزز ذلك بما تحدته ألفاظ التعبير

1- ابراهيم أنيس: موسيقى الشعر: ص 273

2- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء: ص 271

3- ابن رشيق: العمدة: ج2، ص311، 312

4- ابراهيم أنيس: موسيقى الشعر: ص 312، 315

5- عبد الله الطيب: المرشد في فهم أشعار العرب: ج2، ص 834

من تلوين للحركات والسكنات بأجراسها وإيقاعها. وينسجم كل ذلك مع الوحدة التي يحدثها اتحاد الوزن مع القافية برنينه المتصل في كل قصيدة.

لقد دفع ذلك التناغم بين القافية والعناصر الإيقاعية الأخرى بعض الباحثين إلى القول ب بروز الوحدة الموسيقية كوظيفة أساسية لذلك التناغم، وبالتالي فإن هاجس الحفاظ عليها كان وراء رفض النقاد العرب لما أسموه بعيوب القافية.

ومما لاشك فيه أن التماثل الصوتي الذي تحققه القافية، داخليا وخارجيا، يحقق للقصيدة وحدتها الموسيقية، ومما يعزز ذلك التماثل الصوتي أيضا وحدة القافية بتساوي حروفها وحركاتها، بل في بنيتها الصرفية أيضا، وتوازيها النحوي، وتقاطعها الدلالي، وتشاكلها الصرفي، وترصيعها التقطيعي. ولذلك فإن خروج القافية إلى التنويع يرسم مجموعة من الخطوط البيانية المرتبطة بدرجات التنويع ومستوى الخروج، ولا أظن أن الخروج الجزئ عن وحدة القافية، كالإقواء مثلا يحزب الوحدة الموسيقية في القصيدة، لأن ذلك التخريب يحتاج إلى خروج كلي للقافية في جميع مستوياتها: الدلالي والنحوي والصرفي والصوتي، ولا تشكل عيوب القافية كل منها بمفرده، خروجا كليا، وبالتالي فإن ورود أي منها لا يشكل خرقا للوحدة الموسيقية.

لم يغب هذا عن وعي النقاد العرب، ولذلك صنفوا عيوب القافية في درجات متفاوتة في القبح، فالإجازة مثلا، أشد قبحا من الإكفاء، والإصراف أشد عيبا من الإقواء. (1) ولو تفحصنا ذلك لوجدنا أن السبب يعود إلى درجة خروج كل حالة عن وحدة القافية؛ فالإكفاء: اختلاف حروف الروي بين بيت وآخر في القصيدة مع مجانسة كل منهما للآخر، وتقاربه معه في المخرج، كالنون واللام، والحاء والحاء، والسن والصاد. أما الإجازة فهي اختلاف الرويين البيتين بحرفين متباعدين في المخرج ولا يجانس أحدهما الآخر، كالباء مع اللام، والداد مع القاف، واللام مع الميم؛ أي أن الإكفاء أقل خروجا من وحدة القافية من الإجازة، ولذلك كان أقل عيبا.

وعلى هذا الأساس يمكن القول: إن النقاد العرب ضبطوا عيوب القافية وفق الدرجة الموسيقية التي تحققها كل حالة، وهم بذلك كانوا يبحثون عن الكمال الموسيقي المطلق الذي أنجزه الخليل كميّار، دون اعتبار أنموذج الخروج أو التنوع حالة طبيعية تحتاج

1- المرزباني: الموشح: ص 3

إلى الوصف والتعقيد، كبقية النماذج التي حققت الوحدة الكلية. فكانت نتيجة ذلك ملاحقة نماذج التنوع بوصفها حالات خارجة عن القانون حتى الآن. يضاف إلى ذلك البحث الدائم عن أوجه المصالحة بين النموذجين، الخليي المعياري، والخروج عنه. مع العلم أن أي معيار نقدي يخضع كقيمة جمالية إلى الزمان والمكان وعوامل البيئة والثقافة وما إلى ذلك من عناصر مكونة للشخصية الثقافية. وهذا ما يجعل منه حالة نسبية قد يخرج عنه أي شاعر، دون أن يخل بجوهر الشعر، والتجربة الشعرية. وذلك ما قام به شعراء القبيلة الهذلية على غرار فحول الشعراء في الجاهلية والإسلام.

فعلينا أن نفهم خروجهم تنوعاً في حدود ضيقة، وربما لم يستسغها الذوق الفني العام، ولذلك كانت نسبتها لاتذكر قياساً إلى النسبة التي تشكل المعيار، بخاصة أنه من غير المقبول القول بعجز أوائل الشعراء عن الإتيان بالقافية سليمة من العيوب والوقوع في خطأ واضح، كالإقواء مثلاً وهنا يمكن أن نسجل لهم محاولة إيجابية في البحث عن الفاعلية الشعرية.

تأخذ الوظيفة الإقافية للقافية دورها من موقع القافية ذاتها وامتدادها أفقياً وعمودياً في وجهين: صوتي وقد ظهر من قبل من خلال صور التماثل الصوتي، ووجه دلالي، يتمثل أفقياً بالتوشيح والتبيين والإيغال ونسميه الأنساق القافية الأفقية، ويتمثل عمودياً بالتضمن والإيطاء، ومجموع التقاطعات الدلالية القائمة بين قوافي النص في حالات الاشتراك الفرعي والتراسل الوظيفي والتضاد التقابلي، الموزعة في حقول دلالية تتفرع عن البنية الدلالية للنص، وأسميه الأنساق القافية العمودية.

وانطلاقاً من النصوص الشعرية التي أدرستها في هذا البحث، فإنه يتعين علي أن أمر إلى الأنساق القافية العمودية، لأهمية العلاقة الوظيفية والدلالية بين النص موضوع الدراسة والأدوات التي نطبقها عليها في هذا الفصل.

\* الأنساق القافية العمودية:



لا تعد القافية الموحدة في القصيدة إعلاناً صوتياً أو شكلياً، عن نهاية كل بيت فحسب، وإنما تمثل موقعا مركزياً يشمل القصيدة أفقياً وعمودياً، على المستويين: الصوتي والدولي، وقد تمثل الأنساق القافية العمودية مركز التماسك الإيقاعي في القصيدة الهذلية، إذ تبدو نغماتها مع الوزن العروضي بمثابة الإطار الشامل للمستوى الإيقاعي، وفي داخله تتلون المستويات الإيقاعية الأخرى، الترصيعية والتقطيعية والصوتية، وعليه فهي لا تخرج في النقد العربي القديم عن المعيار والانزياح عنه، تحت عناوين وحدة القافية وحروفها وأنواعها وعيوبها وحركاتها، ومدى تطبيق ذلك على المستوى العمودي القصيدة، من خلال ما تحققه القافية الموحدة في القصيدة فيما بينها من تماثل صرفي وتماثل نحوي.

أ- المظاهر والحدود: يبين الإحصاء شيوع القافية المطابقة في الشعر الهذلي بنسبة 97,9% وهي نسبة قريبة من حصيلة الأستاذ ابراهيم أنيس التي عممها على الشعر العربي. (1)

ولكي نفهم تلك النتيجة نشير إلى أن الدور الموسيقي الذي تحققه القافية المطلقة بسبب انفتاحها على حروف المد؛ فلهذه الحروف قوة موسيقية بسبب وضوحها الصوتي. ويأتي عكس ذلك القافية المقيدة التي تقفل الصوت على نهاية الحروف الصامتة؛ فتحبس مجرى الهواء وتوقف المد الإيقاعي، ويبين الفرق بين القافيتين نزوع الشعر العربي القديم بشكل عام والشعر الهذلي بشكل خاص إلى التكامل الإيقاعي، ومما يؤكد ذلك درجة الرتبة الموسيقية التي تحتلها نوعية القافية في الشعر الهذلي، إذ يلاحظ أن 65% من القوافي هي قواف مؤسدة أو مردوفة؛ أي هي تحقق أعلى الدرجات الموسيقية، بسبب الوضوح الصوتي الذي يحققه فيها حرف المد وحرف اللين وحرف التأسيس، وذلك قبل حرف الروي، يضاف إلى ذلك حرف العلة الناتج عن إشباع الصامت الأخير في كلمة القافية المطلقة. ومن ذلك قصيدة مالك بن الحارث وهذه أبيات من المقدمة: (2)

تقول العاذلات أكل يوم	لسربة مالك عنق شحاح
فيوما يغنمون معي ويوما	أؤبُّ بهم وهم شعث طلاح
ويوما نقتل الأبطال شفا	فنتركهم تتوبهم السراح

ويمتد ألف التأسيس في قوافي القصيدة كاملة، مما يعطي مساحة واسعة للإشادة، ويدعمه حرف الروي المطلق.

1- ابراهيم أنيس: موسيقى الشعر: ص 312

2- شرح أشعار الهذليين: ج1، ص337

وقال أسامة بن الحارث: (1)

أجارتتا هل ليل ذي الهم راقد	أم النوم عنّي مانع ما أراود
أجارتتا إنّ امرءا ليعوده	من أيسر مما بت أخفي العوائد
تذكرت إخواني فبت مسهدا	كما ذكرت بوًا من الليل فاقد
لعمري لقد أمهلت في نهى خالد	عن الشام إمّا يعصينك خالد
وأمهلت في إخوانه فكأنما	يُسمَعُ بالنهْيِ النعام الشوارد
فقلتُ له لا المرء مالكَ نفسه	ولا هو في جذم العشيرة عائد
أسيت على جذم العشيرة أصبحت	تُقَوِّرُ منها حافة وطرائد
فوالله لا يبقَى على حدثانه	طريد بأوطان العلاية فارد

يدخل حرف المد إلى القافية المردوفة في كل أبيات القصيدة، ويتجاوب مع الرفع إشباع حرف الروي، مما يخلق إيقاعا متجاوبا في القافية بمد الصوت وإكساب القصيدة درجة موسيقية عالية.

ويتأكد ذلك الاهتمام الموسيقي حين نلاحظ أن نسبة 70 % من مجموع القوافي المردوفة تتميز بالتزام حرف مد واحد في كل أبيات القصيدة، دون تغييره. وهذا يضيف عليها طاقة موسيقية أكبر من القوافي الأخرى، مما يؤكد أن الشعر الهذلي اهتم بالقوافي الموسيقية، ومما يؤكد أيضا تلك النزعة تركيز الشعراء الهذليين على بعض حروف الروي وتكرارها.

ونوجز القول في نهاية هذا الفصل بأن القافية تهدف إلى دفع النص الشعري لتحقيق تكامل موسيقي مع بقية العناصر الموسيقية الأخرى، وتعمل ذلك في فضاء النص أفقيا، من خلال ما أسميته بالأنساق القافية الأفقية، وعموديا من خلال الأنساق القافية العمودية. وفي إطار تلك الغاية تساهم القافية في بناء القصيدة صوتيا ودلاليا

وفق معيار بحث الشعر عن تماثل الصوت واختلاف المعنى انسجاما مع منهج بناء البيت الشعري ذي المسارين الرجعي (الصوتي) والطولي (الدلالي). وعلى هذا فإن مدى الالتزام بذلك المعيار في الشعر، إن كان على مستوى الأنساق

1- المصدر السابق: ج 3، ص 1295، 1296

القافية، يكشف عن مدى نزوع الشعر إلى تكثيف مستوى الإيقاع وإبرازه، وهذا ما لاحظناه في قراءتنا التطبيقية/ الإحصائية لنماذج من الشعر الهذلي، فقد وجدنا فيه شيوع القافية المطلقة قياسا بالقافية المقيدة، لما تحققه الأولى من دور إيقاعي في القصيدة الهذلية بسبب انفتاحها على حروف المد، ويدعم ذلك سيطرة القوافي المؤسسة والمردوفة، وهي قوافي تحقق درجة عالية من من الوضوح الصوتي، بالإضافة إلى أن نسبة 70% من القوافي المردوفة تتميز بالترام حرف مدّ واحد، ويدعم ذلك النزوع الموسيقي أيضا الحضور المكثف للقافية المتواترة، وهي ذات طبيعة موسيقية بسبب تناوب الحركة والسكون فيها، مما يدفع إلى إطلاق الصوت وامتداده، ويتكامل ذلك كله مع ندرة خروج الشعر الهذلي عن المعيار القافوي المحقق للتجانس الصوتي والاختلاف الدلالي، بالإضافة إلى أن أنواع العيوب المتحققة في الشعر الهذلي والتي كانت تحتل أدنى الدرجات من حيث قدرتها على كسر الوحدة الموسيقية.

## الخاتمة

يتشكل الخطاب القار للقصيدة الهذلية في العصرين الجاهلي والإسلامي من مجموع معطيات الأزمة الوجودية التي يعيشها الشاعر العربي في هذين العصرين، مجسدة فنياً بنية القصيدة بوصفها لغة إشارية تختزل رؤية الشاعر للكون والحياة، كتعبير عن الذات الجمعية، وبقدر ما هي أيضاً تعبير عن الذات الفردية.

في ضوء ما تقدم نفهم حيثيات الفصول السالفة، بوصفها بنى دالة تؤطر الخطاب المتكون من نسق يشكل رؤى الشعراء الهذليين للعالم، ويتكون ذلك النسق من رحلة هؤلاء الشعراء في الزمان والمكان والوعي من واقع مأزوم إلى ماضٍ مجيد، ومن راهن يثير الهلع والخوف في النفوس من المستقبل، إلى ماضٍ يجسد الأمن والخلص، وبذلك يكون الارتحال عبر جسد القصيدة. ارتحالا في الزمان إلى الأنموذج الأصلي، وفي وعي الشعراء الهذليين ارتحالا تعويضيا عن انحرافات الحاضر للتماهي بالحياة والحرية ومحاولة استدعاء رموزهما الدالة، وتجاربهما الينبوعية، وأنماطهما الأصلية.

وبذلك تأتي رؤى هؤلاء الشعراء للعالم — بوصفها تعبيراً عن الذات الجمعية — رؤى نكوصية تبحث عن حلول تعويضية لأزمات الفرد والجماعة، وتشكل القصيدة الهذلية في تلك الرؤى رداً واعياً، على المستويين الفردي والجمعي، على قلق راهن بالوجود، يمكن الخلاص منه باستحضار الأطر المرجعية والأنموذج بالمعنى الكامل، وعليه فإن القصيدة الهذلية هي تعبير فني عن أسلوب الجماعة في العيش إبان العصرين الجاهلي من جهة والعصر الإسلامي من جهة أخرى، وذلك من خلال تماهياها بأمجاد القبيلة الماضية، والتبشير بالمستقبل المتجسد بتكوين الذات عبر مآثر

الحياة العربية في الماضي ومعطيات الحياة الحاضرة، ولعل هذا الذي جعل القصيدة الهذلية تتحول إلى لغة إشارية دالة ثانية يتم التماهي بها بغية إعادة التوازن للذات المقهورة.

ولأن القصيدة الهذلية في العصرين الجاهلي والإسلامي تحمل الدعوة إلى تشكيل الذات والتبشير بالمستقبل فإنها تبين خصوصيتها في مواجهة الجمود وعناصر الاستبداد والقهر والموت، وهي خصوصية تتبع من إدراك الشاعر الهذلي للعلاقة الجدلية بين الفرد والجماعة، وبين الماضي والحاضر، لينفذ إلى دنيا المستقبل، وتلك علاقة لا يدركها إلا الشعراء المتميزون بين أقرانهم، عبر المعايير والقواعد التي تحكم النص الشعري بمرجعياته الثقافية الجامعة.

في ضوء كل ذلك ولبلورة تلك الخصوصية نعيد قراءة معطيات البنى الدالة للنص الشعري الهذلي مع ترتيب عناصرها وفق النتائج التي خلص إليها البحث في رسمها لصورة القصيدة الهذلية في العصرين الجاهلي والإسلامي وهي صورة تحمل في مضانها نتائج أساسية:

**أولاً:** النزوع إلى وحدة البيت ووحدة القصيدة: تتميز القصيدة الهذلية بمجموعة من السمات والخصائص العامة، التي اكتسبت بعضها من طبيعة الرؤية الشعرية الخاصة بالشاعر أولاً، وبالقبيلة ثانياً، وبعضها الآخر من طبيعة الآليات المستخدمة في بنائها وطريقة توظيف الشاعر لها، ويقصر القرطاجني مفهوم الوحدة عن الوقوف على الوحدة الشعورية والمؤثرات الانفعالية التي تنشأ القصيدة في كنفها، وتتطور في اتجاهات وعلاقات تتنافر وتتداخل في وحدة عضوية. والوحدة المعتمدة على المحاكاة، فيريدها أن تكون وحدة من أجزاء منفصلة شبيهة بوحدة الحياة العربية المتقطعة، تلك الحياة التي أنتجت القصيدة – النموذج – ، المليئة بالأغراض التي تغطي تجربة الشاعر، تلك القصيدة التي لم يعتمد النقاد إلى استخراج وحدتها اعتماداً على وحدة التجربة بل أبقوا على نظامها محاكياً لنظام أفكارهم الذي يجدون في أنظمة الحياة والطبيعة، نظائر له. (1) ولعل مثل هذا الموقف هو الذي شجع فريقاً من النقاد إلى القول بوحدة البيت في الشعر العربي. إلا أن فريقاً آخر يقف وينكر هذا الرأي بل يبدي سخطه على نظرتهم، ولا يعتبرونها مقياساً لشعرية الشاعر.

**ثانياً:** النزوع إلى فكرة التناص في الشعر الهذلي: يقوم التناص على إعادة إحياء الآخر من خلال الإشارة إليه وبعثه من جديد، فإن كل نص بهذه الكيفية، هو عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات والتضمينات، وعليه يمكن القول بأن القصائد الشعرية الهذلية

1- حازم القرطاجني: منهاج البلاغ: ص 318

تتشكل من مجموعة نصوص مختلفة تتداخل في تركيب فني معقد للنص الشعري الجديد، الذي يضيء عليه صاحبه أشياء لا تخصه إلا هو وحده، ولا يكشف حجابها إلا القارئ الممتاز.

وبناء على ما تقدم فإن الشعر الهذلي كان له أيضاً امتداد في عمق الزمان والمكان، بل تخطاهما إلى خارج حدود الزمان والمكان لما تناول الأسطورة، والملاحم الشعرية التي أخضعها كمادة لحياته الفنية، وكذلك الغوص في أعماق التاريخ، وفي تجارب وخبرات القدماء، ونفث فيها من روحه، فأعاد بعثها وفق رؤيته الخاصة به.

**ثالثاً:** النزوع إلى اختيار الكلمة: فعلى مستوى الكلمة فإن الشعراء الهذليين يعتمدون أساساً في توظيف كلمات هي أقرب إلى النفس البشرية منها المنبثقة من البيئة القريبة، فهم يعتمدون إلى اختيار الكلمات الدالة على اللون أو الصفات و يستعملون الجمل الدالة على الإثارة، دفعا بالإنسان من أجل إخراجهم من الحاضر الذي يراه الشاعر بمنظاره الخاص.

**رابعاً:** النزوع نحو الأدوات الفنية: منذ مطلع القرن الخامس والفنون البلاغية تعمل على محاولة تشرب الفكر البلاغي بدءاً، لأن الدراسات الأولى كانت محاولات لضبط القواعد والمعايير البلاغية التي يمكن أن تواكب النصوص الشعرية، وفي خطوات متقدمة لدى الجرجاني نجد أن تلك النظرات التعقيدية والمعيارية صارت مبادئ أساسية في حياة الناقد الأدبي. أم مواكبة النصوص وفق الذوق الفني وبالكيفية التي يريدها المبدع، فإن البلاغة لم تدخر جهداً في هذا الشأن، بل صارت العلوم البلاغية القلب النابض في جسم النص المبدع. بل هي الروح اللاصقة فيه، فبدونها لا يمكن لهذا الجسم أن يتحرك.

ومما يعزز هذا الرأي، هيمنة التشبيه والوصل على باقي البنى التنبئرية في الشعر الهذلي، بخاصة التشبيه المرسل، والوصل بالعطف، وهو أقرب إلى تحقيق ذلك الترابط من غيره.

**خامسا:** النزوع إلى تعزيز الإيقاع: عرفنا أن القصيدة الهذلية بنيت أنموذجها الأصلي، على محور الخليل، بل إن الأوزان الشعرية الأساسية كانت متقاربة في العصر الجاهلي ومتقاربة في العصر الإسلامي كذلك. وهي الطويل والكامل والبسيط والخفيف والوافر، مع الاحتفاظ باختلافات جزئية لم تشكل أبعادا عن النمط الأصلي. ولا يعود ذلك إلى تقليد القصيدة الهذلية للقصيدة النمطية، وإنما لتمكن الشاعر الهذلي من الأنماط الإيقاعية. وإدراك حاسته الموسيقية لأهمية الأنماط الإيقاعية الخمسة المذكورة، من حيث أن بنيتها تقوم على التنويع والشمولية.

### **Résumé** : ( a l'époque pre-islamique et islamique)

Le discours constant du poème (hodhalite) se compose de l'ensemble des données de la crise existentielle que le poète arabe l'avait vécu.

Elle concrétise artistiquement la structure du poème au haut que langue désignante (dénotante), qui simplifie l'optique du poète envoie l'univers et la vie, puisque elle est l'expression de l'âme collective, aussi qu'elle soit l'expression de l'âme individuelle (personnel).

On ne peut comprendre le contenu des chapitres que dans cette vision, qui représente les structures significatives qui encadrent le discours composé d'un système de vision des poètes (hodhalites) comprenant leur trajectoire dans le temps, le lieu et la conscience, du réel critique vers le passé glorieux, d'un réel provocant la peur du futur vers un passé de sécurité et de sauvegarde, et c'est ainsi que se fait ce voyage à ... le corps du poète, dans le modèle régional temporellement, et dans la conscience de poète pour remplacer les déviations du présent pour se dissoudre dans la vie et la liberté, dans le but de convoquer leurs symboles significatifs, leur expérience (de sources) et leurs formes originales.

A ce point, les optiques des poètes envennent le mode de vie pour la recherche de solutions pour les visées de l'individu ainsi que celles des collectivités. Le poème constitue une réponse consciente sur l'actuel qu'on peut se débarrasser revenant aux cadres référentiels. Donc le poème est l'empreinte artistique d'un style de vie d'une communauté pendant cette époque, en se dissolvant dans la gloire de la tribu, et voyant un avenir où se forme l'individu à travers la vie arabe au passé ainsi que les données de la nouvelle, et ça se peut que soit le motif de la transformation du poème à une langue connotant et significative pour l'équilibre de l'âme.

De cette dimension, le poème se caractérise par la confrontation de tout aspect stagnant et de mort due à la relation dialectique entre l'individu et la communauté, entre le passé et le présent pour s'infiltrer au futur et c'est une relation perçue par les poètes à travers les critères et règles qui régissent dans tout texte poétique à référence culturelle...

Dans ce cadre, on essaie de lire les données des structures significatives du texte poétique avec l'arrangement des éléments, suivant les résultats que la



recherche a atteint en ce qui convenue l'image du poème a celle époque, et c'est l'image qui présent les point essentiels suivants :

1- l'orientation vers le vers et le poème autant que entités (l'unité de vers, l'unité du poème).

2- l'orientation vers l'intertextualité.

3- l'orientation vers le choix du terme.

4- l'orientation vers les outils artistiques.

5- l'orientation vers consolidation du rythme (cadence).

### **Summary: (has the pre-Islamic and Islamic time)**

The constant speech of the poem (hodhalite) is composed of the whole of the data of the existentielle crisis that the Arab poet had lived it.

It concertise artistically the structure of the poem to the top that language désigante (indicating), which simplifies the optics of the poet sends the universe and the life, since it is the expression of the heart collective, also that it is the expression of the heart individual (personnel).

One can to include/understand contents of chapters only in this vision, which reprisent the structures significances which frame the speech made up of a system of vision of the poets (hodhalites) including/understanding their trajectory in time, the place and the conscience, from real the critic towards the past glorious, of a reality provocative the fear of future towards a past of safety and safeguard, and thus is made this voyage to... the body of the poet, in the regional model temporally, and the conscience of poet louse to replace deviations of the present to dissolve in the life and freedom, an aim of convening their symbols meaning, their experiment (sources) and their forms original.

This point, optics of the poets even the mode comes for seeks solutions for aim of the individual like those of the communities. The poem constitutes an answer conscience on the current one which one can get rid returning to the referential executives. Thus the poem is hastened artistic of a life style of a community during this time, while dissolving in the glory of the tribe, and seeing a future or is trained the individual through the Arab life with last as well as gave news, and that may be that is the reason for the transformation of the poem has a language connoting and significance for the iquilibre of the heart. Of this dimension, the poem is characterized by the confortation of any stagnating aspect and death due to the dialectical relation between the individual and community, between the past and it present for infiltrates with the future and it is a relation perceived by the poets through the criteria and rules which règent in any poetic texte with cultural reference...

Within this framework, one to test read data of the meaning structures of the poétic text with arrangement of the element, following resulted them that

research reached in what been appropriate the image of the poem has that time, and it is the image which present the point essential following:

- 1- orientation towards the Worms and the poem as much as entities (the unit of Worms, the unit of the poem).
- 2- orientations towards the intertextuality.
- 3- orientations towards the choice of the term.
- 4- orientations towards the artistic tools.
- 5- orientations towards consolidation of the rate/ rhythm (gives rhythm).

### قائمة المصادر والمراجع

- 1- القرآن الكريم
- 2- الأصفهاني أبو الفرج: الأغاني : ط6، دار الثقافة ، بيروت،س1983
- 3- الألويسي محمود شكري: بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب: نشر محمد بهجة الأثري: ط3 ، س
- 4- الأمدى أبو القاسم الحسن بن بشر: الموازنة بين الطائيين: ت السيد صقر: دار المعارف، مصر.س 1965
- 5- ابن أبي الأصبغ: تحرير التحبير:ت حنفي محمد شرف، القاهرة، س 1383هـ
- 6- ابن الأثير: ضياء الدين نصير الله بن الأثير الجزري: المثل السائر في أدب الكتاب والشاعر: ت السيد أحمد صقر، ط1، دار المعارف، مصر، س 1965
- 7- ابن الكلبي: الأضنام، ت أحمد زكي باشا: ط2: دار الكتب المصرية القاهرة.
- 8- ابن قيم الجوزية: أخبار النساء: دار الفكر، بيروت لبنان. د/ت
- 9- ابن سلام الجمحي: طبقات الشعراء: دار النهضة العربية، بيروت، لبنان. س 1969
- 10- ابن جني أبوا لفتح عثمان: 1- الخصائص، ت محمد علي النجار: ط2، دار الهدى بيروت، د. ت 2- التمام في تفسير أشعار هذيل: طبعة بغداد، س 1952
- 12- ابن قتيبة: الشعر والشعراء، دار الكتب العلمية بيروت، س1985
- 13- ابن طباطبا محمد بن أحمد: عيار الشعر: ت عباس عبد الستار، دار الكتب العلمية، بيروت.س 1982
- 14- ابن سنان الخفاجي: سر الفصاحة: دار المكتب العلمية، بيروت، لبنان. ط1، س 1982
- 15- ابن حبيب محمد أبو جعفر: المحبر: ت ايلزة شتيتير، المكتب التجاري بيروت.
- 16- ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ت محمد محي الدين عبد الحميد: دار الجيل، بيروت. ط5، س 1981
- 17- ابن خلدون: المقدمة. ت: علي عبد الواحد وافي. ط1، مطبعة لجنة البيان العربي، القاهرة. د/ت
- 18- ابن الشيخ جمال الدين: الشعرية العربية: ترجمة مبارك حنون ومحمد الوالي و محمد أوراغ: دار توبقال الدار البيضاء المغرب. ط1، س 1996
- 19- ابن وهب: البرهان في وجوه البيان: ت أحمد مطلوب، بغداد، ط1، س 1967
- 20- أبو ديب كمال: 1- الرؤى المقنعة نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي. الهيئة المصرية العامة للكتاب. س1986
- 2- في البنية الإيقاعية للشعر العربي: ط1، دار العلم للملايين، بيروت. س 1974
- 22- أبو ذؤيب الهذلي: الديوان-ت: سوهام المصري، س1998

- أبو محمد القاسم الأنصاري السجلماسي: المنزوع البديع في تجنيس أساليب البديع: ت. علال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط المغرب، ط1، س 1980
- 23- أبو هلال العسكري: سر الصناعتين، الكتابة والشعر: ت. مفيد قميحة: دار الكتب العلمية: بيروت، لبنان. س 1981
- 24- إبراهيم نبيلة، أشكال التعبير الشعبي: دار نهضة مصر القاهرة. د. ت.
- 25- أحمد كمال زكي: شعر الهذليين في العصرين الجاهلي والإسلامي: دار الكتاب العربي للطباعة والنشر: القاهرة. س 1969
- 26- أحمد محمد بريري: الأسلوبية والتقاليد الشعرية، دراسة في شعر هذيل: دار عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية. ط1، س 1995
- 27- أحمد سعيد (أدو نيس): 1- مقدمة الشعر العربي: دار العودة. بيروت ط 3. س 1979
- 2- زمن الشعر: دار العودة بيروت، ط2، س 1978
- 29- أحمد يوسف علي: مفهوم الشعر: الأنجلو المصرية، القاهرة، س 2004
- 30- امرؤ القيس: ديوان امرؤ القيس: ت. محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف مصر، ط3، س 1969
- 31- إبراهيم زكريا: مشكلة البنية: مكتبة مصر، الجفالة، القاهرة. س 1975
- 32- إبراهيم عبد الرحمان محمد: الشعر الجاهلي قضاياها الفنية والموضوعية: مكتبة الشباب، مصر، س 1979
- 33- أنيس إبراهيم: موسيقى الشعر: ط3، مطبعة لجنة البيان العربي، القاهرة. س 1965
- 34- إسماعيل عز الدين: الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة. س 1971
- 35- إيناس عياط: إستراتيجية التلقي، دار توبقال، المغرب. س 1998
- 36- أيوب نبيل: البنية الجمالية في القصيدة العربية الحديثة: نظريات جمالية ونقدية: منشورات المكتبة البوليسية، لبنان. د/ت
- 37- البكري عبد العزيز، أبو عبيد الله: معجم ما استعجم: ت. مصطفى السقا: لجنة التأليف والترجمة. س 1951
- 38- البستاني: مقدمة الإلياذة: دار العلم للملايين. بيروت، لبنان. س 1968
- 39- البغدادي عبد القادر: خزنة الأدب ولب لباب لسان العرب: ت. عبد السلام هارون، دار الكتاب العربي، القاهرة. س 1967- 1970
- 40- الجاحظ: عمر بن بحر: البيان والتبيين: ت. عبد السلام محمد هارون: مكتبة الخانجي مصر س 1960
- 41- الجرجاني عبد القاهر: 1- دلائل الإعجاز في علم المعاني: ت. الشيخ محمد عبده: دار المعرفة بيروت: س 1994
- 2- أسرار البلاغة في علم البيان: ت. محمد الاسكندراني، م: بمسعود دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، س 1996
- 43- الديلمي سمير: الصورة في التشكيل الشعري، تفسير بنيوي: دار الشروق للثقافة العامة، بغداد، س 1990
- 44- الطعان صبحي: بنية النص الكبرى: مجلة عالم الفكر، عدد 2 س 1994، ص 439
- 45- الطيب عبد الجواد: من لغات العرب: - لغة هذيل: دار الكتاب العربي، ليبيا، س 1983
- هذيل في جاهليتها وإسلامها، دار العربية للكتاب، ليبيا، س 1982
- 47- الطيب عبد الله: المرشد في فهم أشعار العرب وصناعتها: دار الشرق للتجليد، دمشق.

- 48- اليافي نعيم: أوهاج الحداثة: دراسة في القصيدة العربية الحديثة- منشورات اتحاد كتاب العرب دمشق،س1993
- 49- المصري عبد المفتاح: طريقة جاكوسبون في دراسة النص الشعري، مجلة الموقف الأدبي، عدد122، س1981
- 50- أحمد المتوكل: الوظيفة والبنية مقاربة وظيفية لبعض قضايا التركيب في اللغة العربية، منشورات عكاظ، الرباط. د/ت
- 51- الملائكة نازك: قضايا الشعر العربي المعاصر: دار العلم للملايين، بيروت. ط7،س1983
- 52- النويهي محمد: 1- قضية الشعر الجديد. دار الفكر - مكتبة الخانجي القاهرة. ط2. س1971.
- 2- الشعر الجاهلي، منهج في دراسته وتقويمه: الدار القومية للطباعة، س1969
- 54- القرطاجني حازم: منهاج البلغاء وسراج الأبداء: دار الغرب الإسلامي بيروت: ط2، س1981
- 55- الربيعي محمود: قراءة الشعر: دار غريب للطباعة، القاهرة، س1997
- 56- المرزباني أبو عبد الله محمد بن عمران: الموشح في مأخذ العلماء على الشعراء. تعلي محمد البجاوي. مكتبة نهضة مصر. القاهرة. س1965
- 57- المسدي عبد السلام: الأسلوب والأسلوبية: الدار العربية للكتاب، ليبيا- تونس، س1977
- 58- السكاكي أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر بن محمد: مفتاح العلوم: ت حمدي محمدي قبيل، المكتبة التوفيقية. القاهرة د/ت
- 59- السعيد محمد عبد الناصر: الحس القصصي في شعر الهذليين: ط1، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، س1998
- 60- السيد شفيح: قراءة الشعر وبناء الدلالة: دار غريب للطباعة: القاهرة، س1999
- 61- السكري أبو سعيد الحسن بن الحسين: شرح أشعار الهذليين: ت، عبد الستار أحمد فراج، و محمود محمد شاكر: دار التراث، القاهرة، س1965
- 62- العمري: تحليل الخطاب الشعري: البنية الصوتية في الشعر: مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب. ط1، س1990
- 63- العلمي المكي: شعراء هذيل أخبارهم وأشعارهم في القرن الأول الهجري رسالة ماجستير: جامعة دمشق:س1983
- 64- العيد يمى: في معرفة النص دراسات في النقد الأدبي: دار الآفاق الجديدة بيروت. ط3، س1985
- 65- الفرابي: الموسيقى الكبير: دار الكتاب العربي للطباعة، مصر. د/ت
- 66- الشايب أحمد: تاريخ الشعر السياسي إلى منتصف القرن الثاني، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة. س1966
- 67- التبريزي الخطيب: الكافي في العروض والقوافي، ت الحساني حسن، مكتبة الخانجي، د. ت
- 68- الغدامي عبد الله:- الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشرحية: النادي الأدبي الثقافي، جدة، س1985
- تأنيث القصيدة والقارئ المختلف: المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب.س1999
- ثقافة الأسئلة. مقالات في النقد والنظرية- المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء. المغرب ط1،
- 1992
- 71- الورقي السعيد: لغة الشعر العربي، مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية. دار المعارف، مصر. ط2، س1983

- 72- بكار يوسف حسين: بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث: دار الأندلس، بيروت، ط2، س1983
- 73- بلمليح إدريس : المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عبر العرب، جامعة محمد الخامس، س1995
- 74- بسام قطوس : إستراتيجية القراءة. دار الكندي- ط1. الأردن- س1998
- 75- جمال الدين الشيخ : الشعرية العربية- دار توبقال للنشر- الدار البيضاء- المغرب. ط1- س1996
- 76- جميل صليبا: المعجم الفلسفي: دار الكتاب اللبناني. بيروت، لبنان، س 1982
- 77- هشام بن محمد الكلبي: الأصنام: ت أحمد زكي باشا: المطبعة الأميرية القاهرة. س1974
- 78- محبك أحمد زياد : الأسطورة مجلة الموقف الأدبي اتحاد الكتاب العرب . شعر. ع. 172. س1985
- 79- مفتاح محمد : 1- تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) المركز الثقافي العربي: الدار البيضاء، المغرب، ط1، س 1992
- 2- التلقي والتأويل مقارنة نسقية: المركز الثقافي، الدار البيضاء، المغرب. ط2، س2001
- 81- مرتاض عبد الملك: بنية الخطاب الشعري: دار الحداثة: بيروت. س 1986
- 82- مندور محمد : الميزان الجديد. مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر - القاهرة.
- 83- ناصف مصطفى: قراءة ثانية لشعرا قديما: دار الأندلس: ط2، س1981
- 84- نصرت عبد الرحمن: الواقع إلى الأسطورة في شعر أبي ذؤيب: دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، س 1985
- 85- نصرت عاطف جودة : الرمز الشعري عند الصوفية: دار الأندلس، بيروت، لبنان. ط3، س 1983
- سامي سويدان : في النص الشعري العربي، مقارنات منهجية، دار الآداب بيروت، -86
- 87- سعيد علوش : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة دار الكتاب اللبناني- بيروت . ط1- س1985
- 88- عباس إحسان: فن الشعر: دار الثقافة بيروت، لبنان. ط6، س1979
- 89- عباس عبد الواحد محمود: قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي، دراسة مقارنة، دار الفكر العربي: مصر، ط1، س 1996
- 90- عدنان حسين قاسم: الاتجاه الأسلوبى البنيوي في نقد الشعر العربي: الدار العربية للنشر، القاهرة. س 2001
- 91- عبد الصبور صلاح: قراءة جديدة لشعرا قديما: دار النجاح، بيروت، لبنان، س 1973
- 92- فضل صلاح: 1- نظرية البنائية في النقد الأدبي: مكتبة الأنجلو المصرية: س 1978
- 2- بلاغة الخطاب وعلم النص: سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطنى للثقافة، الكويت، س 1992
- 94- فورار محمد: فن الرثاء في شعر الهذليين: جامعة منتوري قسنطينة الجزائر، (رسالة ماجستير): س1995
- 95- قدامة بن جعفر: نقد الشعر: ت محمد عبد المنعم خفاجي: مكتبة الكليات الأزهرية: س1980
- 96- قلقيلة عبد العزيز : النقد الأدبي في العصر المملوكي: دار الأنجلو المصرية: ط1، س1972
- 97- رباعه موسى: قراءة النص الشعري الجاهلي: دار الكندي، الأردن. س 1998.
- 98- رومية وهب: 1- بنية القصيدة العربية، حتى نهاية العصر الأموي، قصيدة المدح نموذجا: دار سعد الدين للطباعة والنشر، دمشق. س1997
- 2- الرحلة في القصيدة الجاهلية: مؤسسة الرسالة، بيروت. ط2، س1979

- 100- ريتا عوض: بنية القصيدة الجاهلية، الصورة الشعرية لدى امرئ القيس. دار الآداب، بيروت، ط1، س 1992
- 101- شكري فيصل: تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام: مطبعة جامعة دمشق، ط2، س1964
- 102- شلبي سعد إسماعيل: الأصول الفنية للشعر الجاهلي: مكتبة غريب، القاهرة، س 1982
- 103- غنيمي هلال محمد: النقد الأدبي الحديث: دار نهضة مصر، القاهرة، س 1979

## المترجمات

- 1- أرسطو: فن الشعر - ت: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة بيروت، س 1973
- 2- تشو مسكي: المعرفة اللغوية، طبيعتها وأصولها واستخدامها: ت محمد فتوح: دار الفكر العربي، مدينة نصر القاهرة: ط1، س 1993.
- 3- ترفان تودوروف: - الشعرية: ت شكري المبخوث ورجاء بن سلامة دار طوبقال، المغرب. د/ت
- 6- جان بياجيه:البنوية:ت عارف منيمنة وبشير أوبري: منشورات عويدات، بيروت - باريس، س 1982
- 6- جون كوهين: بنية اللغة الشعرية:ت أحمد درويش، دار المعارف، مصر. ط3، س 1993
- 7- هاري ساكز: عظمة بابل: دار الفكر العربي، القاهرة. د/ت
- 8- هايمن ستانلي: النقد الأدبي ومدارسه الحديثة - ت: إحسان عباس دار الثقافة- بيروت - لبنان. س1981
- 9- مائيسر،ف.أ: إليوت الشاعر الناقد،ت: إحسان عباس. دار الخانجي، القاهرة. د/ت
- 10- س، ر. ليفن: البنيات اللسانية في الشعر - ت: إحسان عباس، مكتبة النهضة العربية القاهرة 1972
- 11- ريتشاردز: مبادئ النقد الأدبي.ت:مصطفى بدوي، مطبعة مصر، القاهرة، س1963
- 12- رولان بارت: 1- درجة الصفر للكتابة: تر. محمد برادة. دار الطليعة بيروت، ط1، س1980
- 2- نقد وحقيقة. ت:إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ط1، س 1985
- 3- لذة النص: ت فؤاد صفا و الحسين سبحان، دار توبقال للنشر، المغرب. ط1، س 1988
- 13- رومان جاكوبسون: قضايا الشعرية: ت محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال،الدار البيضاء، المغرب.س
- 14- رونييه ويلك و أوستن وارين: نظرية الأدب: تر. محي الدين صبحي وحسام الخطيب- المؤسسة العربية للدراسات والنشر - الدار البيضاء - المغرب. ط 3 - س1985
- 15- لوسيان غولدمان: البنية التكوينية والنقد الأدبي: راجع الترجمة محمد سيلا، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، س 1984.

## الفهرس

ص 3-7

مقدمة

ص 8-31

المدخل

قراءة في مراجع القصيدة الهذلية وفي سياقها التاريخي

أولاً: قراءة في مراجع القصيدة الهذلية .

1-: القراءة بين المصطلح و المفهوم و الآلية.

2-: قراءة في آثار دارسي الشعر الهذلي.

ثانياً: تموضع الشاعر الهذلي داخل البنية الاجتماعية والاقتصادية والثقافية للقبيلة

أولاً: ما القراءة ؟ وما هو مفهومها؟ و ما هي آليات القراءة ؟

أ- فعل القراءة

ب- أنواع القراءة

1- القراءة الإسقاطية

2- القراءة الشارحة

3- القراءة الشعرية

كيفية القراءة و آلياتها

ثانياً :- قراءات في آثار دارسي الشعر الهذلي

1 - الدراسات غير المتخصصة في شعر هذيل

2- دراسات مختصة في شعر هذيل

ثالثاً: تموضع الشاعر الهذلي داخل البنية العامة للقبيلة

مفهوم البنية

## الفصل الأول

البناء المعماري للقصيدة الهذلية

أولاً: البناء الخارجي:

5- البناء التوقيعي

6- البناء الشامل

7- البناء المقطعي

8- البناء التشكيلي

ثانياً: البناء الداخلي:

1- البناء الغنائي

2- البناء الملحمي

3- البناء الأسطوري

4- البناء القصصي

5- البناء الدرامي

## الفصل الثاني:

### التتاص

1- الأسطورة

2- التاريخ

3- الحكمة وضرب المثل

4- الدين والطقوس لبقديمة

## الفصل الثالث:

### التشكيل اللغوي

أولاً: - الكلمة

1- الكلمة / الموضوع

### الدهر

أ- مراحل الإتصال/ الرؤيا



- ب- مرحلة الإندماج مع الدهر  
ج- مرحلة الانفصال عن الدهر

### الحب

- أ-مرحلة الحب / الحلم  
ب- مرحلة الحب / الواقع  
ج- مرحلة الحب المطلق

### الحزن

- أ-الحزن / الفطرة  
ب-الحزن / فساد المجتمع  
ج- الحزن / فلسفة ذاتية
- 2-الكلمة / اللون  
3- الكلمة / الصفة
- ثانياً:- الجملة
- 2-البنيات الأسلوبية في النص الشعري الهذلي  
استخدام المستويات الاسمية و الفعلية
- أ- بنية القلب / التقديم و التأخير  
ب- بنية الفصل و الوصل  
ج- بنية الاعتراض
- 3- الاعتراض النحوي  
4- الاعتراض البلاغي
- 2- تبادل البنيات التأليفية  
3- المتواليات المتوازية في الشعر الهذلي
- \*- التوازي المعماري  
\*- توازي الابيات المتوالية

التركيب البلاغي ( الصورة الفنية )

\* محسنات المشابهة

أولاً: محسنات المشابهة في القصيدة الهذلية

ثانياً: محسنات الوجاورة في القصيدة الهذلية

1- محسنات المشابهة في البلاغة

2- محسنات المشابهة في القصيدة الهذلية

3- محسنات المجاورة في الشعر الهذلي

ص 245 - 283

### الفصل الخامس

المستوى الإيقاعي

أولاً: الوزن

1- الأنماط الإيقاعية في الشعر الهذلي

2- التقطيع النظمي والتمفصل الدلالي

ثانياً: التجانس الصوتي

صور التجانس في الشعر الهذلي

ثالثاً: الأنساق القافية

أ: الوزن

ب: الأنماط الإيقاعية في الشعر الهذلي

ص 284 - 288

### الخاتمة

ص 289 - 293

قائمة المصادر والمراجع

ص 294 - 297

فهرس الموضوعات