بنيتا الاستقطاب و التحول في تائية الحطيئة (أ شتاقتك ليلى؟)

الكلمة المفتاح: الاستقطاب، التحول
البحث مستل من اطروحة دكتوراه

أ.د خالد علي مصطفى
الجامعة المستنصرية / كلية الآداب
قسم اللغة العربية

م. ربى عبد الرضا عبد الرزاق
جامعة ديالى / كلية التربية للعلوم الانسانية
قسم اللغة العربية
Ruba.altememe@yahoo.com

الملخص

– حاولتُ من خلال هذه الدراسة التي قامت على (تائية) الحطيئة (أشاقتك ليلى) ، البحث عن الوحدة العضوية ، التي لم يكُن لها وجود في بنية النص السطحية ، فكل ما قام به الشاعر من وصف لم يكُن سطحياً ، إنَّما كان وصفاً عميقاً يعجّ بالفراغات ، وعدم التماثل ، والرموز ، مما يدلّ على أن مناهج النقد الحديث وتحديداً (القراءة والتلقي) ، استطاعت أن تعيد قراءة الشعر قراءة واعية عميقة للقراءة الكلاسيكية ، التي لا يُمكن أن تنكر وجودها بوصفها قراءة أولى .

– ثمّة ترابط في ذهن المبدع ، لا يمكن الوصول إليه ، إلاّ عن طريق الغوص العميق في بنية النص ، مع وجود منهج حديث له القدرة على إضاءة مناطق العمى ، وفك شفراتها ، تكشف عن بنية القصيدة العضوية ، وقد تمكنت من إثبات ذلك ، عن طريق الإمكانات التأويلية التي تناسب الرؤية اللغوية للنصوص الشعرية ، وتحول دون وقوع التأويل في ملابسات تُنافي السياق والقصد .

– أوجد الاستقطاب بوصفه بنية موحدة وروابط داخلية غير معلن عنها ، فالتحوُّل من معنىً إلى معنىً اقتضى الاستقطاب الذي أوجده التأويل ، رُبما كان الوصول إلى وحدة القصيدة ، والربط بين لوحةٍ ولوحة ، هو ما كشف لي عن شعور المتلقي بمتعة القراءة ، ونشوة امتلاك النص .

– إن بنيتي الاستقطاب والتحول تجذب وقبل كل شيء ، انتباه المتلقي ، بسببٍ من ترتيب الصور والأفكار بطريقةٍ ، تجعل القصيدة في تطورٍ مستمر ، حتى تصل إلى مرحلة يجد الشاعر نفسه بحاجةٍ إلى التحوُّل ؛ لأنَّه يشعر أنَّه قد استوفى الفكرة كاملة في لوحته الأولى

إلى الحد الذي يمنعه من الرّجوع إليها ثانيةً ، كما يتولد فيه إحساس بأنَّه تمكّن من استقطاب قرّائه ، وأنَّ عليه التحوُّل إلى اللوحة الثانية ؛ في هذه المرحلة يحاول أن يُقيم نوعاً من التماثل البنائي العميق الذي لا يمكن الوصول إليه إلاّ عن طريق التأويل .

المقدمة

حمداً لله على فضله ، وشكراً له على هدايته ، وأفضل الصلاة والسلام على خيرِ خلقه ، رسوله ونبيه محمد بن عبد الله ، وعلى آله وصحبه ومَن استرشد بهداه ، وبعد ..

لا نُريد بهذا البحث البسيط أن نزجّ بأنفسنا في الجدل الدائر حول تمتع الشعر الجاهلي بالوحدة العضوية ، وعدمها ، وكل ما نبتغي الوصول إليه ، الكشف عن الوحدة العضوية ، ووجودها في النص ، عن طريق التأويل المُتسق ، بوصف النص العربي القديم هيكل مخطط ، يحتفل بعدد من مناطق العمى ، والغموض الذي يوحي ظاهرياً بعدم التماثل .

عندما ينتقل القارىء من لوحةٍ إلى لوحةٍ ثانية تتولد مسافة متباعدة بين النص وفعل القراءة ، ومن ثَمَّ تولد فكرة قيام القصيدة على وحدة البيت التي تُحيل النص إلى بناء غير متماسك ، ومُنسجم ، يستدعي استجابة القارىء عن طريق معرفياته المرجعية ومخزونه الثقافي ، الذي استمده بفعل قراءته المتنوعة ، وبفعل التأويل المتسق ، تُملأ الفجوات ، ويُجعل غير المتماثل متماثل .

حاولتُ من خلال هذه الدراسة التي قامت على (تائية) الحطيئة (أشاقتك ليلى) ، البحث عن الوحدة العضوية ، التي لم يكُن لها وجود في بنية النص السطحية ، فكل ما قام به الشاعر من وصف لم يكُن سطحياً ، إنَّما كان وصفاً عميقاً يعجُّ بالفراغات ، وعدم التماثل ، والرموز ، مما يدلّ على أن نظريات النقد الحديث وتحديداً (القراءة والتلقي) ، استطاعت أن تعيد قراءة الشعر قراءة واعية عميقة للقراءة الكلاسيكية ، التي لا يُمكن أن تنكر وجودها بوصفها قراءة أولى .

مدخل

لا بُدَّ لنا وقبل كل شيء أن نُبيِّن ما نعنيه بـ (بنيتي الاستقطاب والتحوُّل) . فالأول يؤدي إلى (وحدة القصيدة) ، من خلال التأويل ، متوخياً ، في الوقت نفسه ، الوصول إلى الترابط بين وحدات القصيدة ، وعناصرها التي تؤلف النص ، كما سيكشف لنا التأويل ، مما

يعرض له من نصوص عن القدرة على خلق نماذج مُشكَّلة لغوياً بصورةٍ تنسجم مع السياق ، للكشف عن العلاقات المضمرة في الأثر .

أما التحول فهو ببساطة الانتقال من معنىً إلى معنىً ، يقتضي التأويل ، وبمعنى أدق ، الروابط الداخلية هي (الاستقطاب) و(التجول) هو الانتقال من لوحةٍ إلى لوحة .

ومن ثَمَّ فـ (الاستقطاب) و(التحوُّل) نظام يُشير إلى الوقت الذي تتحد فيه كل أجزاء القصيدة بمقتضى رابطة تماسك ، تجعل من اللغة منظمة من العلاقات المضمرة في الأثر الأدبي والرموز التي ينبغي فكّها وخلق الوحدات التي تربط بين لوحةٍ ولوحة .

لو نظرنا إلى النَّص بوصفِهِ فضاءً حيوياً لمجموعة من الأنساق : ((القوانين والقواعد العامة التي تحكُمُ الإنتاج الفردي للنوع وتمكنه من الدلالة))[١] . لفهمنا أنَّهُ :((ليس نظاماً ثابتاً وجامداً . إنَّهُ ذاتيُّ التنظيم من جهة ، ومُتغير يتكيَّفُ مع الظروف الجديدة من جهةٍ ثانيةٍ))[٢] . ومن هُنا وجب علينا ألاَّ نهمِل دورَ القارئ وفعلِهِ في تحديد الأنساق المتعّدِدة ، بوصفِهِ مُنتجاً لا مُستهلِكاً . إنَّ التعامُلَ مع النَّصِّ قائِمٌ على عمليتي الإنتاج ، وممارسة الإنتاج ، باعتبار الدلالة رهن عملية التأويل ، وليس التقييد ، فقد :((بيَّنت نظرية التلقي أنَّ القراءة بما هي تفاعلٌ بين القارئ والنَّصِ ، شرطٌ ضروري لسيرورة إنتاج المعنى ؛ وبدونها لا يُحقق النص وجودَهُ))[٣] ، ولما كان النَّصُ فضاءً حيوياً لأنساق متعدّدة ، فلا بُدَّ أن يجمعها سلكٌ رابطٌ ينَظِمها جميعاً ، على اختلافها ، ويُمكن أن نطلق على هذا السلك مصطلح (البنية) . يضمُ مفهوم (البنية) ، كُلاًّ من المضمون والشكل ، أي(الوحدة البنائية العضوية والموضوعية) .

نقف عند (تائية) الحطيئة ، لنتتبع كيفية توظيفه لبيتي(الاستقطاب) و(التحوُّل) .

جَعَل الحُطيئة لوحة الحرب تطغى على لوحة الطيف ، أو الغزل ، وقد تنَبَّه ابن قتيبة على ذلك بقوله واصفاً الشاعر المجيد ، بأنَّ على الشاعر أن يعدِلَ : ((بين هذه الأقسام فلم يجعل واحداً منها أغلب على الشعر ولم يُطِلْ فيُمِلَّ السامع ، ولم يقطع وبالنفوس ظمأ إلى المزيد))[٤] .

كان الحُطيئة ذكياً بما يكفي ، حتى لا يملَّ السامع مِنهُ ، وينصرف عنه ، فهو لم يفرغ طاقته الإبداعية في لوحة الطيف ، إنَّما جعل لوحة الحرب تطغى عليها ، بما جاء به من معانٍ ومن صفات قد تدهش المتلقي ، فالشاعر لم يخُضْ تجربة وصف الحرب إلاّ أنَّ

الصياغة التي جاء بها تدلُّ على وعي الشاعر ، وتمكّنهُ من جعل المتلقي معه إلى آخر بيت في قصيدته ، حتى إذا ما استقطب المتلقي ، تحوّل فيه إلى اللوحة الثانية ليُشبع ظمأه ، وفي هذا كشفٌ عن ذكاء الحُطيئة في صنعته وتمكنه منها ، فقد خالف ما قاله (ابن قتيبة) ، حين قطع ، إلاّ أنَّه لم يجعل النفوس في ظمأ إلى المزيد ، فهو تحول به من ظمأ إلى إشباعٍ .

وإذا كان الشعراء القُدامى لم يُعنوا بالوحدة الموضوعية للقصيدة في غالب الأحوال ، فإن القراءات الحديثة القائمة على التأويل ، كشفت أنَّ العيب ليس في صُنّاع الشعر بل في مُتلقِّيه الذين يقرؤون الشعر قراءة سطحية ، غافلين عن أنَّ النَّص صفحاتٌ خفيَّةٌ من المعاني ، تحدد وحدتها المتلقي ، باعتبار أنَّ مفهوم الاستقطاب :((ينتمي إلى مجال الفَهْمِ والتفسير الذي يُضيفه القارىء على النَّص))[٥] .

تتألف القصيدة من أربعة عشر بيتاً ، وفي لوحتين اثنتين ، اللوحة الأولى لوحة الطيف ، واللوحة الثانية لوحة الحرب .

قبل البدء بقراءة القصيدة لا بُدَّ أن نقدِّم السياق الذي دفعت بالشاعر إلى نظمها ، كما وردت عند شُرّاح الديوان ، وهي :((أنَّ بني مالك بن غالب وهم رهطُ الحُطيئة ، وبني سَهْم بن عَوْذٍ (بن مالك) بن غالب أغاروا – وفيهم سُمَيْرٌ المخزوميُّ ورَئيسُهُم قُدامةُ بنُ علقمة ، ومعهم المُسَيَّبْ – على هوازِن ، فأصابوا سَبياً وإبلاً ، فَتَنازَعَ المُسَيَّبُ وسُمَيْر في الإبل التي أصابوا ، فغلَبَ عليها المُسَيِّبُ ، فقالَ لمرأةٍ من السَّبْي – دُلِّيني على أنْجب الإبلِ فأمرتْهُ برُبع منه – وهو ما نُتج في الربيع – فأخذَهُ ، فوُجِدَ ، بَعْدُ ، أنجَبَ بعير في الناس ، وهو الرَّواحُ . ثُمَّ إنَّ سُمَيْراً خرَجَ بنفرٍ من قومِهِ حتى أتواْ الإبل ، فاطَّرَدُها ، وقال للوليدة : أخْبِري مولاكِ أنَّهُ قد ذُهِبَ بالإبِل ، فلما أتى المُسَيَّب الخبَرَ ، ركِبَ بأصحابِهِ فالتقوا ، فاقْتَتلوا قِتالاً شديداً ، فقُتِل بينهم أربعةُ نفَرٍ ، وذهَبَ بها سُمَيْرُ ، وكان قال هذه الأبيات قَبْلَ أنْ يذهَبَ بها سُمَيْرٌ ، فلما ذهبَ بها قال سِنانٌ ابنُ نُويِّرة :

لَعَمْرِي لَئِنْ لم تَحْوِ نَهْباً لقد حَوَى سُمَيْرَةُ نَهْباً سَاقَهـا بأدِيمِ

ويروى " لِمَنْ لَمْ يَحْوِ نَهْباً " ، وهو أجْوَدُ

فندِمَ الحُطيئة مما قال ، فقال :

وَيا نَدمي على سَهْمِ بن عَوْذٍ نَدامَةَ ما سَفِهْتُ وضَلَّ حِلْمي))[٦]

يقول الحُطيئة في تائيتهِ :

أشَاقَتْكَ ليلى في اللِّمام وما جَزَتْ بِمَا أَزْهَفَتْ(*) يَوْمَ الْتَقَيْنا وضرَّتِ

كَطَعْمِ الشَّمُولِ(*) طعمُ فيها وفارةٌ (*) من المسك منها في المَفارِقِ ذُرَّتِ

وأشعثَ يشهى النوم قلت له ارتحلْ إذا ما النُّجومُ أَعْرَضَتْ واسْبَطَرَّتِ (*)

فقامَ يَجُرُّ الثَّوْبَ لَوْ أَنَّ نَفْسَهُ يُقالُ لَهُ خُذْها بكَفيك خَرّتِ (٧)

نبدأ بقراءة اللوحة ونحن نضع في أذهاننا قول القرطاجني بالهجوم على ما نريد مكافحةً والانقضاض عليه مصافحةً . متجاوزين قراءة القُدامى التي تدور في فلك الكلمات ودلالتها . فمن خلال قراءتي لما جاء من قراءة القُدامى لقصيدة الحطيئة (أشاقتك ليلى) . لم تقع في يدي قراءةٌ غير ما سأقدمه لقصيدة الحُطيئة من شروح لديوانه لذا سأحاول ، انطلاقاً من هذه الشروح التي اقتصرت على تتبع معاني المفردات . أن أُقدم قراءةٌ جديدةٌ للنص المذكور ، بوصفه نَّصاً مفتوحاً قابلاً لقراءات أخرى ، وبوصف قراءة من سبقنا هي قراءة أولى .

يُمكن تقسيم القصيدة المكونة من أربعة عشر بيتاً إلى لوحتين: اللوحة الأولى(المقدمة الغزلية) واللوحة الثانية هي (لوحة الحرب)، ألوحه(تهديد ووعيد) (٨) .

جاءت المقدمة الغزلية قصيرة لا تتجاوز أربع أبيات ليتحول عنها إلى لوحة الحرب ، التي تجسِّد غرضه الرئيس . جاءت لوحة الغزل مختزلة قياساً على لوحة الحرب ، رغبةً من الشاعر في مجاراة من سبقه من الشعراء ، بافتتاح قصائِدهم بلوحاتٍ تمهيدية ، كالطلل والغزل ، أو ثانوية كالطيف والشيب . قد يؤخذ على الشاعر ذلك ، لأنَّهُ لم يوازن بين أقسام القصيدة .

لقد حصر(ابن السكيت والسُّكري) النَّص في معنى واحد ، دون محاولةً منهم للبحث عن معانٍ ثانية للنص ، يُمكن ان نجد من خلالها الربط بين لوحاته . قد يعود ذلك إلى تركيز الطبقة الأولى من الشُرَّاح على اللفظ الدال على المدلول الذي يناسب سياق النص ، في محاولة منه لتخليص القارىء من الضياع في كم من الدوال والمدلولات ، التي تظهر قلقلة مضطربة إذا ما تراصف اللفظ مع معنىً لا يُناسِبُهُ ، وهم بذلك يقطعون شوطاً طويلاً للمتلقي تاركين إليه الباب مفتوحاً للفهم والتفسير .

يقوم البيت الأول من لوحة الطيف على معنيين ، معنىً مباشر ، ومعنىً ثانٍ يتولَّد عن طريق أسلوب التجريد إضافةً إلى الاستفهام .

المعنى المباشر : أَشاقتك ← خطاب الذات المجردة .

المعنى الثاني أو العميق : شاقني ← خطاب النفس المُتخفية خلف قناع التجريد : ((يتجه الشاعر إلى ذاته بالخطاب ويُقيم ذاته المخاطبة مكان المتكلمة ، ويبدأ حديثهُ بأسلوب الاستفهام المقترن بالتجريد ليُضيف إلى التجريد قوةً وتأثيراً في إطار السياق العام للأبيات))[٩] .

وقد وظَّف الشاعر خطابين في جملة(شاقَتْكَ) ، خطاب يدل على الغائب (ليلى) . أما الشوق فعائدٌ إلى المخاطَب (أنتَ)(شاقَكَ) ، وفعل الشوق قام به الفاعل الغائب (ليلى) .

ولو دققنا النظر في البيت لوجدناهُ ينطوي على لحظتين ، لحظة الحاضر المتمثلة في طيفِها ، ولحظة الماضي المتمثلة في موقفِها السلبي ، لقوله (يَوْمِ التَقَيْنا) ، ففعل اللقاء وعدم المجازاة ، على ما أوقعته فيه ، تمت في الماضي .

يبدأ الشاعر يتذكّر لحظة الماضي المؤلمة بعد أن قطع لحظة الحاضر في قوله : ((أشاقتك ليلى في اللِّمام))[١٠] ، إلاّ أنَّ فعل الألم غير ظاهر ، لكونِهِ ماضياً ؛ فهو لا يظهر إلا في لحظة التذكر التي يتداعى فيها الألم بسبب من التقصير الذي أوقعته فيه .

في لحظة التذكر التي تبدأ بقوله ((بما أزهَفَتْ يومَ التَقَيْنا))[١١] ؛ يلتفت الشاعر إلى ضمير المتكلمين الجمع ، فقوله (يومَ التَقَيْنا) أراد به ذاته التي رجع إليها ، مُتخلصاً من القناع الذي كان يتخفى وراءه ، مثلما أراد الزائرة التي ألمت به في المنام .

رُبَّما جاءت هذه الالتفاتة إلى ضمير المتكلمين متولدة عن جيشان النفس ، وشعورها بالألم لحظة التذكّر ، جعلت الشاعر يلتفت إلى ذاتهِ مباشرةً وذات الزائرة ، إذا قدَّرنا أنَّ لحظة التذكر صَعَدَتْ على(ذات) الشاعر مما أرغمه على أن يُمزق ما يتخفى خلفه ، أو إذا قدَّرنا أنَّ النَّفس تنظرُ إلى ذاتِها الحقيقية ، فَعبَّرَت عما تنظر إليه من غير وعي .

كما نلاحظ أنَّ نبرة الشاعر الصوتية بدأت ترتفع متلهفة ، إذا ما خاطبت غيرها ، لأنَّها انبثقت عن صيغة الاستفهام المجازية(أشاقتك ليلى في اللِّمام)، الذي يزيد السياق نشاطاً وحيوية ، لتقرير حال المخاطِب .

حتى إذا ما انتقل إلى لحظة التذكّر انخفضت النبرة الصوتية واتّجه إلى توظيف مفردات لغوية ذات نغمة موسيقيةٍ حزينةٍ تدلّ على الألم ذلك أنَّ :((حالة الشاعر النفسية ، في الفرح غيرها في الحُزن واليأس ونبضات قلبه حين يتملكهُ السرور سريعة يكثُرُ عددها في الدقيقة ، ولكنها بطيئة حين يستولي عليه الهم والجزع . ولا بُدَّ أن تتغير نغمة الإنشاد تبعاً للحالة النفسية ، فهي عند الفرح والسرور متلهفة مرتفعة ، وهي في اليأس والحزن بطيئة حاسمة))[١٢] ، كما يقول د. إبراهيم أنيس .

ولو نظرنا إلى توظيف الشاعر للفعل (شاقَّ) ، لوجدنا أنَّهُ توظيف قصدي ، إذ أراد أنْ يُبلِّغ المتلقي أنَّ الذي هاجه للشوق هو طيفُها ، ومن ثَمَّ وجدَ نفسه مُشتاقاً لها .

كما تداعت الصور في ذهنه ، تتداعى المعاني ، فقوله ((كَطَعمِ الشَّمُولِ طعمُ فيها)) [١٣] ، صورة ذوقية ، تدلّ على أنَّ قبلتها اللذيذة ، كطعم الخمر ، أما رائحتها فتشبه رائحة المِسك ، فهي صورة شمِّيّة ؛ في البيت جمع بين صورتين عن طريق التشبيه ، ذوقياً بالخمرة ، وشمّياً بالمِسك .

لو أمعنا النظر لوجدنا أنَّ توظيف الشاعر للفعل(شمل) ينصرفُ إلى معنيين مقصودين ، ولا يمكن الوصول إليهما إلاّ عن طريق التكرار (كطعْمِ الشَّمُولِ طَعمُ فيها ...) ، فيكون (الشَّمولُ) بمعنى الخمرة ، وهذا أمرٌ طبيعي فللخمرة طعمٌ مميز ، فيكون طعمها – اعني ليلى – إذا ما جَزَتهُ بما اوقعته به كطعم الخمرة التي يكون مذاقها حاراً لاذعاً ، إلاّ أنَّهُ مرغوبٌ عند من أدمنهُ .

خاطب الشاعر في البيت الثالث ذاتهُ بضمير الغائب (هو) ، (أشعَثَ) بقوله :

وأشعَثَ يَشهَى النومَ قُلتُ لهُ ارتحلْ إذا ما النجومُ أعْرضَتْ واسْبطَرَّتِ [١٤]

وقد وصفه (أشعث) ، وهي صفة الشعر الكثيف المتلبد ، ومن ثُمَّ فهو يُخبر عن الطابع البدوي ، وربَّما أخبر عن ذاته وما عُرف عنه من طابع بدوي بحت ، وقد لزمته هذه الصفة حتى بعد مجيء الإسلام ودخوله فيه ، لم ينثنِ عن طابعه البدوي وقوله ((قُلتُ له ارتحل)) ، ضمير متكلم (أنا) ، عائد للشاعر ، ولما كان السياق يقتضي إبراز الذات ، كان لا بُدَّ للشاعر أن يوظف ما يشير إلى ذاته المتعالية ، وقد خاطبها بمقول القول (ارتحل) ، ليبعد عنها – أعني ذاته – كل ما كانت تتمناهُ ، وبذلك يكون الشاعر قد جسَّد صورته بصورة رجلٍ أشعث محاولةً منه ادخال المتلقي إلى نفسه المتعطشة المتلهفة ، رُبَّما إلى حياة

الاستقرار ، باعتبار أن حياة البدو قائمة على الارتحال ، وهو بذلك يتفق مع زهير في معلقته التي نجدُ فيها شيئاً من توق الشاعر ورغبته في الاستقرار .

ختم لوحة الغزل بوصفه حاله في البيت الرابع :

فقامَ يَجُرُّ الثَّوْبَ لو أنَّ نَفسَهُ يَقالُ لهُ خُذْها بكفَّيكَ خَرَّتِ (١٥)

الخطاب بضمير الغائب (هو) ، والمقصود المتكلِّم (أنا) الشاعر . وفي كلتا الحالتين . إلاّ أنَّهُ استخدمه وعاءً صبَّ فيه كل ما أرادَ أن يوصله إلى متلقيه من شعورٍ باطني . فقوله (فقامَ يَجُرَّ الثَّوبَ) ، كناية عن ثقل النفس ، وتباطؤٍ في الحركة ، في القيام وفي السير ، لشدَّة التعب ، أو الحزن ، بما يشعره أن (النفس) (= الحياة) يمكن أن تغادرُهُ بسهولةٍ . وهذا يُذكرنا بقول امرئ القيس :

فلو أنَّها نفسٌ تمُوتُ جميعةً ولكنَّها نَفْسٌ تساقطُ أنْفُسا (١٦)

يُمكن قراءة البيت قراءة قد تبدو بعيدة بعض الشيء . إذا عُدنا للوراء خطوة ، نستذكر مفتتح القصيدة – أعني البيت الأول – الذي صوَّر فيه شوقه لليلى ، بعد زيارة طيفها ، بضمير المخاطب (أشاقَتْكَ ؟) ، مع الاستفهام ، وعدم مجازاتها له ، ومقابلتها لهُ بالمثل ، وإعراضها عنه في لحظةِ اللقاء . نرى أنَّ ظاهر النص يوحي بأنَّه ، ولشِدّة تعبهِ وحُزنهِ ، لم يقدر على حمل نفسه ، أما المعنى العميق الذي يريد من القارىء أن يصل إليه ، فهو غير قادر على حمل نفسه المتعبة ، ومن ثَمَّ فهو يفتقر إلى القدرة الكافية التي تمنحه القابلية على الشوق والتعلق واللقاء . رُبَّما تأثر الحُطيئة بقصيدة زُهير (اللامية) ، التي(صحا القلب عن سلمى وأقصر باطله) ، بعد أن وصل إلى مرحلة متقدمة من العمر .

استقطب المتلقي بأسلوب التجريد ، وتوظيف الاستفهام ، والتكرار .

تحوّل إلى اللوحة الثانية : لوحة الحرب التي تجسِّد الغرض (الأساسي) ، الذي يريده الشاعر ، وعلى القارىء بوصفه مُنتِجاً أنْ يجِد السِّلك الرابط الذي يربط بين اللوحتين . يقول في لوحة الحرب :

أَلاَ هَلْ لِسَهْمٍ في الحَياةِ فإنَّني أَرَى الحَرْبَ عن رُوقٍ كَوَالِحَ فُرَّتِ
ولنْ يَفْعَلُوا حتّى تَشُولَ عليهمُ بفُرسانِها شَوْلَ المخاضِ اقَمَطرّتِ
عَوابِسَ بالشّعث الكُماةِ إذا ابْتَغوا عُلاَلَتَها بالمُحْصَدَاتِ أَضَرَّتِ
تُنَازِعُ أَبْكَارَ النِّسَاءِ ثِيابَها إذا خَرَجَتْ مِن حَلْقَةِ الدَّرَّ كُرَّتِ

بِكُلِّ قَنـاةٍ صَدْقَـةٍ رُدَنِيَّـةٍ إذا أُكْرِهَتْ لم تَنْأَطِـرْ واتْمَأَرَّتِ
وإنَّ الحِدادَ الزُّرْقَ من أسلاتِنا إذا واجَهَتْهُنَّ النُّحُـورُ اقْشَعَرَّتِ
وَلَوْ وَجَدَتْ سَهْمٌ على الغَيِّ ناصِراً لقد حَلَبَتْ فيها نسـاءٌ وصَرَّتِ
ولكنَّ سَهْماً أفْسَدت دارَ غالبٍ كما أعْدَتِ الجربُ الصِّحاحَ فَعَرَّتِ
وجُرثُومَةٍ لا يَبْلُغُ السَّيْلُ أصْلَها رَسَا وَسْطَ عَبْسٍ عِزُّهَا واستقرَّتِ
وإنَّ المَخَاضَ الأُدْمَ قد حَالَ دُونَها مِتانٌ من الخِرْصان لانَتْ وترَّتِ .. (١٧)

لو رجعنا إلى لوحة الطيف لوجدنا أنَّ وصف الخمرة عند الحُطيئة جاء غريباً نادراً ، وكذلك وصف الحرب ، إذ لم يعتدِ القارىء أن يقرأ في شعر الحُطيئة هذين الغرضين .

وقد جاء استعمال وصف الخمرة قصداً ، إذ جاء إشارة للربط بين اللوحتين ؛ لأنَّ تناول الخمرة والتعبير عنها مرهونٌ بالسِّلم ، أو انتهاء الحرب ، فمن عادات العرب في الجاهلية أنَّ شُربَ الخمرة لا يتِمَّ إلاَّ بأخذِ الثأرِ إذا كان هناك ثائرٌ . فلم يكَنْ توظيفَهُ للخمرة إعتباطاً ، أو مجرد تجربة جديدة يخوضُها الشاعر ، أنّما جعلها (تمهيداً) ينسجِمُ مع لوحةِ الحربِ أو الأَخذِ بالثأرِ ، حين يأخُذ العربي بثأرِهِ يشرب الخمرة ليشعر بنشوتي النصر والخمر ، فشرب الخمر عندهم لا يَصلحُ إلاّ في جعلها (تمهيداً) ينسجمُ مع لوحة الحرب أو الأخذِ بالثأر ، وهُنا يُمكن وصف عملية التحويل بأنها : ((لم تكُن إلاّ عملية(نقل) للتَّركيب من حالةٍ إلى حالةٍ أخرى مولَّدةٍ عن الأولى ، بتطبيق مجموعة من القواعد التَّنظيميَّة)) (١٨) . كما ترتب مع التحول الاستقطاب ، الذي لم يظهر لولا التأويل المناسب لسياق النص الذي كشف لنا عن ترابط داخلي بين البنيات النَّصية .

ثُمَّ أنَّ ذكره للخمرة وطعمها ورائحتها ، صادرٌ بقصد ابلاغ المتلقي المقصود بأنَّهُ غيرُ راغبٍ في الحرب ، إنما هو طالب للصُّلح والسَّلم . ولا يُمكن أن يصل مبتغاهُ إلى متلقيه إلاّ بهذا التوظيف المعهود عند عرب الجاهلية وهذا أمرٌ طبيعي ، إذا ما وصف الخمر أنْ يسبقه بذكر الحبيبة أو طيفها .

كشفت لوحة الحرب ، عن نفسية جديدة للحُطيئة تختلف عن كل ما قرأناه ، وما ذلك إلاَّ لأنَّ النقاد : ((يتلقون شعر شاعرٍ فيخرجون بانطباعات خاصة يترجمونها بتفسيرات تبرز بواعث الشعراء في توجهاتهم الشعرية)) (١٩) .

قد يجد القارئ صعوبة في قراءة (لوحة الحرب) ، وفك شفرات اللوحة ، لما يكتنفها من غموض ، ففيها الكثير من الكلمات المتعددة المعاني . ولا نقصد بذلك المعنى الظاهر للكلمات ، إنَّما نقصد المعنى غير المباشر ، المعنى الذي قصده المؤلف ، والذي يمكن ان نستشفه مما يدل على التخويف والتنفير من الحرب . ولهذا سأحاول ، قدر المستطاع ، فَكّ شفرات النص ، والوصول إلى جمالياته .

تبدأ اللوحة بـ(ألاَ) الافتتاحية للتبليغ ، يقوله :

ألاَ هَلْ لِسَهْمٍ في الحياة فإنَّني أَرَى الحَرْبَ عن رُوقٍ كَوَالِحَ فُرَّتِ .. (٢٠)

يمكن أن نجدَ في البيت شكلاً من أشكال التهديد والوعيد والتنفير ، إلاّ أنَّ التهديد ليس للمتلقي المقصود (الجماعة التي تُنسب إلى سهم) بإعتبار أن الحديث موجه إلى جماعة وليس إلى شخص . إنّما جاء التهديد للتخويف وللتنفير من الحرب ، وما يمكن أن تُجرُ إليهِ من ويلات .

ظاهر البيت يوحي بأسلوبي الاستفهام والتبليغ ، أما في بنيته العميقة فهو أقرب إلى الهجاء منه إلى التبليغ والاستفهام ، هجاء لبني سهم لأنَّهم لم يستجيبوا لتحذير الحطيئة ، وسبب ذلك الحكم أنَّ في ذهن الحُطيئة فكرة مركزية واحدة هي رفض الحرب وانكارها –ِ كما رفضها زُهير من قبل ، إلاّ أنّ الهجاء لم يكُن المقصود به (سَهْم بن عوذ) ، إنَّما قصد من وصفهم بـ (الرُوقُ) . غير أنَّه وضع (سهم) في موضع الاختبار بين طلبه للصُّلح والسَّلم ، وبين من وصفهم بـ (الرُوق) ، لذلك جاء طلبُهُ بأسلوب استفهاميٍ يقدِّم فيه النّصح لـ (سهم) . وقبل أن يتلقى إجابةً من (سَهْم) ، أعقب سؤاله بوصف مَن يطلب الحرب بـ (الكوالح) ، حتى لا يترُك للمتلقي مجالاً للتفكير في أمرٍ غير طلب السَّلم .

ثُمَّ أنَّ الحُطيئة أفرغ في قوله (ألا) ، كل غضبِهِ وبُغضِهِ لسهم بن عوذ ، واستفهم منه عن مدى رغبتِهِ في الحياة ، التي هي كناية عن السَّلم والصُّلح ؛ وربَّما أرادَ بـ (الحياة) إعلان انتسابِهِ – أعني الحُطيئة – لها ، لكونها رمزاً للسلام والطمأنينة اللتين لا تتحقق الحياة إلاّ بهما ؛ بعكس ما كان شائعاً من أنَّ : ((الشعار الروحي في العصر الجاهلي أنَّ الحرب هي مفتاح باب الطهارة)) (٢١) . وبذلك تكون : ((الحرب بالنسبة للسلام يقين تجريبي أو حسِّي)) (٢٢) .

يُخاطِب المتلقي المقصود في عجز البيت بالفعل (أرى) ، ضمير المتكلِّم (أنا) ، العائد على رؤية الحُطيئة ، ومنظوره للحرب . إذا كان زُهير قد شبهها بناقةٍ تُنتِج الشؤم ، فإنَّ الحُطيئة جسَّدها في صورةِ رجلٍ (روقٍ وكالح) طويل الثنايا (مقدَّم الأسنان) ، كنايةً عن رغبة المعني بطلب الحرب وتعطّشه للدماء ، الصورة في عجز البيت الأول تتولد في إثر الصورة صورتين : إحداهما قائمة على تشبيه الحرب من منظوره هو ، والأخرى وصفٌ لمن يطلب الحرب ، ويسعى في إضرامها .

توحي الصورة بالحيوانات الكاسرة المُتعطشة لدماء الفريسة ، أو بمصّاصي الدماء .

ولشِدَّة رفض الحُطيئة للحرب صرَّحَ في صدر البيت الأول بإسم متلقيه المقصود(سَهْم بن عوذٍ من بني عبس) ، وأراد به بني عبس .

حين خصَّ الحديث في البيت سهم بن عوذ ، عاد ليوسِعه في البيت السادس :

ولنْ يَفْعَلُوا حتّى تَشُولَ عليهُمُ بفُرسانِها شَوْلَ المخاضِ اقْمَطَرّتِ (٢٣)

أخذ الحُطيئة يُجسِّد صورةِ الحرب بألفاظٍ وتراكيب تكشفُ عن مدى كراهيتِهِ لها ، وتأنُفِهِ منها . في البيت ، صعّد نبرتهِ الصوتية ، فقوله (لَنْ يَفعلوا) . أقرب ما تكون إلى استفزازهم بأنَّهم لن يعرفوا قيمة السِّلم ، حتى يذوقوا طعم الحرب .

ساق الشرط بطريق الإستهزاء والسُّخرية ، من قوم سَهْم ، فقوله : ((حتى تَشُولَ عليهُم بِفُرسَانِها شَول المخاضِ)) (٢٤) . أي : ((إنهم لن يبادروا إلى الصُّلح حتى ترفعُ الخيل أذنابها في وجوههم كما تشول المخاضَّ باذنابِها)) (٢٥) . وهي كناية عن وقوع الحرب ، فلم يعُد للصُلح وجوداً . وقد أقام علاقة تشبيهية بين شول الخيول وشِدَّةِ المخاض عند النساء من بني البشر . تبدو المسافة الجمالية بين الطرفين بعيدة ، إذ إنَّ العلاقة بينهما هي وصول الأمر إلى موقفٍ يستحيل التراجع عن وقوعه أو قُرب وقوعه . إذ إنَّ مرحلة المخاض هي آخر مرحلة تصل اليها المرأة الحامل تعقبُها الولادة ، وكذلك تهيئة الخيول للقتال هي آخر مرحلة من مراحل الاستعداد للحرب . إنّ : ((البناء التشبيهي ذو أطراف متباعدة لا توافقٌ بينها ؛ ومِنْ ثَمَّ يكون من الصعب على المتلقي متابعتها والربط بينها ، مما يُزيد حِدَّة الوقع والأثر ، ويُثير كوامن الغرابة والإبهار)) (٢٦) .

يتحول من التشبيه إلى ما يُمكن أن نُسميه بـ (أنسنة الحيوان) في قوله :

عَوابِسَ بالشّعْثِ الكُماةِ إذا ابْتَغَوا عُلاَلَتَها بالمُحْصَـدَاتِ أَضَرَّتِ (٢٧)

لم يكتفِ بإظهار بشاعة الحرب ورفضها من بني البشر ، إنَّما تعدّى ذلك ، إلى وصف رفض الخيول التي تستعملها العرب في فروسيتها ؛ فقوله (عوابِسَ) ، وصفٌ للخيول التي استعدت للإشتراك في الحرب ، وهي مُقطّبةُ الوجوه .

إنَّ تعبيس الوجه وتقطيبه من صفات الطبيعة البشرية ، فالإنسان يُقطِّب وجهه إذا ما أدرك مكروهاً أو سمِع به ، وبهذا يرتقي الحُطيئة في وصف الخيل إلى المستوى الإنساني ، بصورةٍ جعل الخيل تستنكر وقوع الحرب .

لو أمعنا النظر لوجدنا أنَّ الحُطيئة يصف رجال الحرب بـ (الشُّعْث) ، وما ذلك إلاّ توظيف مقصود ، أراد منه أن يكشف عن تعطُّش هؤلاء الرجال للحرب وللدماء ؛ فالخيل عوابسٌ لأنَّ من يمتطونها ليسوا فوارس بقدر ما هم رجال شؤم ، في حين أضفى على الخيل صفة الإنسان القائم على التبادل بين الفارس وفرسِهِ ، ولعل : ((هذا الولع بالخيل ، دفع الشعراء الفرسان إلى إنزالها منزلة الطبيعة الإنسانية ، ولاسيما مشاهد العواطف التي تحزُّ بالنفسِ وتورثها الألم ، أي عندما تكون المشاعر النفسية مُشَكِّلة خَلْفيّة مشاهدها التصويرية ، وأوصافها الحسية والمعنوية)) [٢٨] .

ثُمَّ إنَّ هؤلاء الرجال الشُّعث لو كانوا فوارس لما استخدموا السياط دفعاً للخيول على الجري المتواصل . فليس استخدم السياط المفتولة من صفاتِ الفوارس الشُّجعان .

يقترب الحُطيئة من هجائِهم ، إلاّ أنَّ الهجاء هنا قائمٌ على الغموض الذي يصعب التوصّل إليه إلاّ بعد إنعام نظر ؛ فالكلمات التي وظّفها الحُطيئة في وصفهِ للحرب ، وإن كانت تجرِبة جديدة ونادرة ، تمكَّن من صياغتها بأسلوب ذي معانٍ عدَّةٍ ، ذلك : ((أنَّ الوظيفة السياقية للخطاب تتمثل في حجب تعدّد المعاني في الكلمات ، وتقليص الإستقطاب في أقل عِددٍ ممكن من التأويلات ، أي غموض الخطاب الناشئ عن التعدُّد المُنكشف في معاني الكلمات)) [٢٩] .

ويضع القارئ في البيت الثامن أمام صورة غير عادية :

تُنَازِعُ أَبْكَارَ النِّسَاءِ ثِيابَها إذا خرجت من حلقةِ الدَّرَّ كُرَّتِ [٣٠]

تظهر في هذه الصورة النساءُ أبكاراً وهُنَّ يُمزقْنَّ ثيابهُنَّ من ويلات الحرب ، وما تَجرُّه عليهنَّ . والنزعُ يتم خارج إرادتهن ، فـ (أبكار النِّساءِ) مفعولاً به لفعل وقع عليهن .

شبّه حالة الحرب بمن يدور حلقة وسط الدار ، إذا ما حاول الخروج دخل إلى دائرة أضيق منها ، وكذلك الحرب إذا ما خرجتْ من حلقة دخلت في أضيق .

استند المعنى الذي ذهبت إليه بالاستناد إلى ما جاء في الديوان ، أما ما تراه الباحثة فهو شيءٌ مختلفٌ تماماً عما جاء في الديوان ، ربَّما لغلط المحقِق ، أو سوء فهم ، أو رُبَّما لأنَّ تفسير الديوان جاء في عملية نقل ، المهم أنَّ المقصود بـ (حَلقةِ الدّرِّ) تشبيه وقع بين ما تدرُّه الماشية من لبن ساعة تُحلب في إناء فتصنع حلقات دائرية ، مغلقة تبدأ بالاتساع ثم تضيق ، وبين دوران الحرب ، وما تجره لأهلها من ضيِّقٍ إلى أضيق ، وهي صورة لا يعرفها إلا من سكن حياة البادية ، فيكون التشبيه كنايةً عن ضيقِ حالِهِم . وما التشبيه إلا محاولة من الحُطيئة أنْ يولِّد الانفعال في نفس المتلقي وهو يقرأ أو يسمع لوحة الحرب هذه . كما يولِّد لديه عنصرين رئيسين هما الدهشة والمتعة . عكس ما اعتادت عليه الأذن من وصفِ الحرب وما تؤدي إليه من فخرٍ بالنصر ، وتغنٍّ بأمجاد أبطالها ، وما ذلك إلاّ مجاراةً لزهير الذي يُنفِّر من الحرب . أما المتعة فقائمة في الصورة التي تسمح بالتأويل ، فمما : ((لا شكَّ أنَّ كل الشعر يستغلُّ صوراً ليعبِّر عن الحالات الغامضة التي لا يمكن التعبير عنها مباشرة))[٣١] ، فالغرابة هي التي تمنح الكلام نوعاً من السمو وتبعدُهُ عن التقريرية .

ما يثير وعي القارىء ويلفت انتباهه قوله (تُنَازِع أبكارَ النِّساءِ ثِيابها) . الخطاب بضمير الغائب المفرد هي (تُنازَعُ) العائد على الحرب لا إلى النساء ؛ لأنَّ فعل النزع للثياب عائدٌ على الحرب التي تُنزِع ثياب النِّساءَ . .

وفي الفعل (كُرَّت) قراءتين ، ولكل قراءة معناها ، إذا اعتبرنا أنَّ الفعل مبني للمجهول ، وبحسب قراءة (ابن السكيت) الذي قرأها بالبناء للمجهول (كُرَّتِ) ، مما يعني أنَّ خروج الحرب من ضيق إلى أضيق سيُمسي أمراً خارجاً عن إرادتها ، يتحكم فيه الموقف الذي يُعاش في لحظته .

إما إذا قرأناه بحسب قراءة (السُّكري) (كَرَّت) ، الذي لم يبنِهِ للمجهول ، أقام الخيل مقام الإنسان الذي (يكرُّ) ، فالاستعمال إستعارة مكنية ، مما يزيد من جمال البيت وشعريته ، فتكون قراءة السُّكري هي الأنسب لسياق البيت ، والأكثر شاعرية .

بعد أن وصف الأدوات التي تستعمل في الحرب وهي الرِّماح القويَّة الصلبة

بِكُلِّ قَنَـاةٍ صَدْقَـةٍ رُدَنِيَّـةٍ إذا أُكْرِهَتْ لم تَنْأَطِـرْ واتْمَأَرَّتِ [٣٢]

نسبَ الرِّماح إلى امرأة تُدعى(رُدينة) اشتهرت بتثقيف الرِّماح وتقويمها ، وهو وصفٌ شائعٌ في الشعر القديم ، كما اشتهرت(مَنشِم) ، بتعطير رجال الحرب في لوحة زُهير الحربية المعروفة . وإنْ أُكرِهَتْ أي ((طُعِنَ بِها))[٣٣] ، أراد الرِّماح التي تُنسب إلى رُدينة (لم تَنْأطِرْ) ، نفى عنها الاعوجاج لأنها تظلُ مستقيمةٌ صلبةٌ .

يستمر في وصف أدوات الحرب : فشفرة السيف أو حَدُّهُ صاف لا صدأ فيه ، رُبَّما جاءت العبارة كناية عن عدم الرغبة في الحرب ، ومن ثَمَّ فإنَّ سيوفَهم ، بقيت نظيفة لا صدأ فيها ولم يَشُبْها أي أثر من آثار الحرب ، كالفَلِّ ، ولكن عدم رغبتهم في الحرب ليس جُبناً أو خوفاً ، فهم قوم سيوفهم حادة تخشاهم الرِّقاب وتقشعر منها ، وهو كناية عن شجاعتهم وذيوع صيتهم بين القبائل بالقوة والبسالة ، وما ذلك إلاّ فخرٌ من الحطيئة برهطه.

وفي قولِه : ((إذا واجَهَتْهُنَّ النُّحُورُ اقْشَعَرَّتِ))[٣٤] ، يؤكد القراءة التي تقدَّمت من أنَّهم لا يُشاركون في الحروب ، ولكن إذا ما أجبروا على خوض غمارها واجهَتَهُنَّ النُّحُورُ ، مما يعني أنَّ أصحاب النَّحور هُمْ مَنْ طلبوا الحرب ، وطلبوا مواجهتهم ، فإذا ما واجهوهم اقشعرت نُحُورُهم خوفاً . وما النَّحور إلاَّ مجازٌ مُرسلٌ علاقتَهُ الجُزئية ، أطلق النحورَ الجُزء وأراد الكل أصحاب النُّحورِ ، كما أطلق السيف(واجهتهُنَّ) ، أراد السيوف وأراد حامل السيف .

ثُمَّ يعود للحديث عن سهم بوصفِهِ إشارةً إلى قبيلته :

وَلَوْ وَجَدَتْ سَهْمٌ على الغيِّ ناصِراً لَقَدْ حَلَبَتْ فيها نِساءٌ وَصَرَّتِ [٣٥]

رجع الشاعر إلى متلقيه الفردي ، الذي عناهُ بالخطاب ، فقد ساق الخطاب بأسلوب تبرزُ فيه ثقته وتأكدهُ مِمَّن يُريد أن يتحدى فيه متلقيه وهو (سَهمُ) ، إلا أنه يُريد به قومَهُ ، لأن تاء التأنيث (وجَدَتْ) تشير إلى جماعةٍ .

يُمكن ملاحظة إرتفاع نبرتِهِ الصوتية ، فقولِه (وَلَو) ، هي التي دفعته إلى تقليص دائرة الخطاب ، إذ أنَّ ما تجيش به نفسه من تحدٍ ومِن رفضٍ لما نُسِبَ إلى بني (سَهمٍ) ، الذينَ اتهموا بالضلال ونصرة الباطل ، ومن رغبةٍ في إيصال ما يُريد إيصاله ، قصَّر الخطاب ، وحدَّد لمتلقيه المقصود ؛ لذلك صرَّح باسمهم حتَّى لا يلتبسُ الأمر على المتلقي : ((قد يتوجه المبدع في نصِّه إلى متلقٍ (قارىءٍ) فردي في البداية ، ثم يتحول عنه إلى

متلقٍ (قارئٍ) جماعي ، بقصد توصيل رسالة ما إلى كلِّ من يقرأ عملهُ أياً كان وضعهُ ، وأينما وجِدَ))[٣٦] .

وظّفَ الشاعر أسلوب الشرط (لو) ، مما جعل هذا البيت يتعالقُ مع البيت الذي بَعَدهُ ، فالبناء لم يقتصر على تحقيق التماسك داخل الوحدة النَّصية ، بل تعدَّت ذلك إلى تحقيق التماسُك بين الوحدات النصية كلها – أعني الأبيات – فأسلوبي (الشرط والعطف) ، يربطان الجمل بعضها ببعض بمنطق السببية .

الخطاب بضمير الغائب المفرد (هي)(وَجَدَت) العائد على سَهْم ، مما دفعه لا إلى اختيار الكلمات ذات الأصوات العالية ، التي يحسُّها المتلقي ، واختيار الكلمات التي لها القابلية على إبلاغ رسالتهُ في التحدي ، بل جعل التحدي بينهُ وبين متلقيه (سَهْم) ؛ لأنَّهُ وجدهم بلا ناصرٍ .

ويمكن إعطاء معنىً إجمالي للبيت ، الذي قد يلتبس في ظاهرهِ على القارئ ، الذي يظن في القراءة الأولى ان فعل الإيجاد عائدٌ على الحرب :

المعنى : وجدت فعلٌ مسندٌ إلى (سَهمٍ) ، فاعل الفعل المسند اليه .(لو): أداة امتناع الجواب (لَقَدْ حَلَبَتْ) لامتناع الشرط (وجَدَتْ). أي أنَّ سهماً لم تجد من ينصرُها على ما ارتكب من إثم (غيٍّ) ، ولذلك لم تستطع ان تسبي نساءً في الحرب تحْلب لها الغنم والبقر ! وهو أقرب ما يكون إلى الهجاء . والبيت كله جاء على سبيل (الكناية) .

رُبَّما خفت موجة الشاعر الانفعالية ، المتولِّدة مما رُميَ به (سَهْمٌ) ، فاستدرك يقول ((ولكنَّ سَهماً)) ، رابطاً بين هذا البيت والذي قبله بحرف العطف (الواو) بقوله : ((ولكنَّ سَهْمَاً أفسدت دار غالبٍ))[٣٧] ، زيادةً في تأكيد ما ذهب إليه في البيت الذي سبقه ، بأنَّ سَهماً هي من أفسَدَتْ دارَ غالبٍ ، فصفة الإفساد التي لحق دار غالبٍ رهطُ عوذ بن مالك قوم سهم ، لحقتهم من (بني سَهْمٍ) ، معنى النص العميق يكتشف عن وجود الضلال عند بني سهم ، لقوله : ((ولكنَّ سَهماً أفسدت دار غالبٍ))[٣٨] .

ثمَّ يعقدُ علاقةً تشبيهية بين بني سهمٍ وغالب ، كالصحيح الذي نقلت العدوى إليه من الأجرب الذي أقيم معه ، وهو بذلك يهجو بني سهم ، لأنَّها هي التي أفسدت غالباً .

بعد أن أثبت ما في سهم وقومه من جرب ، وهو تشبيه يدلَّ على الضلال والغيِّ ، عاد لينفي ما نَسَبَهُ إليهم في قوله :

وجُرثُومَةٍ لا يَبلُغُ السَّيل أصلها رَسَا وَسطَ عَبْسٍ عِزُّها واستقرَّت [٣٩]

فأصلهم ثابت راسخٌ ، وصفَهُ بـ (الجرثومة) ، وهي تضرب مثلاً : ((للعِزِّ المكين الراسخ)) [٤٠] . أو هو : ((أصلُ الشجرةِ تجمع إليها الرياحُ الترابَ))[٤١] ، لا يصلها السيل ، لأنَّ (عَبْساً) من رهطِ دار غالب وقد عزَّها وثبتها .

يختم القصيدة بعدم وقوع الحرب ، لبلوغ الحوامل حدَّ المخاضِ الذي وقف عارضاً أمام رماحٍ غِلاظٍ حادَّة السِّنان .

أراد بالمخاض في البيت رغبتهم في الوصولِ إلى حياةٍ جديدةٍ فيها شيء من الإستقرار ، خالية من الحروب والدماء ، لعل الشعور الباطني لنفس الحطيئة ، وما يتمناه كشف عنه قوله : ((المَخاضَ الأُدْمَ))[٤٢] ، أي ولادة حياة جديدة ، على اعتبار أنَّ المخاض هو آخر مرحلة لحمل المرأة تعقبها ولادة حياة جديدة .

وقد يكون ((مَخاضَ الأُدْمَ)) ، كناية عن وقوع الصُّلح بيْنَهُم ، بعد خُصومةٍ ، ومِن ثَمَّ فلا وجودَ للحرب الذي خشيَ الحُطيئة من إمكانية وقوعها ، فمَخاضَ الأُدْمَ تدل على وقوع الحرب والاعلان عن ولادة حياةٍ جديدةٍ ، وأنَّ كلَّ ما وصفه إنما هو للتهويل والتخويف المستقبلي .

تمكن الحطيئة من جعل الأبيات في لوحة الحرب يتعانقُ بعضها مع بعضٍ بصورةٍ واضحةٍ ، عن طريق تكراره لحرف العطف (الواو) ، وأسلوب الشرط (لو) ، مما جعل من لوحة الحرب وحدة مُتكاملة ، إذ لو حاولنا قراءة الأبيات مُجزأة ومنفصلة عن بعضها بعضاً لما تمكنا من فهمها بصورةٍ صحيحةٍ ، وفكَ الغموض الذي يُحيط بالأبيات ، ولتعذر علينا فهم شيءٍ منها سوى تمرير النظر .

لم يقتصر الحُطيئة على توفير صلة بين لوحةٍ ولوحةٍ ، بل تعدى ذلك إلى جعل كلَّ بيتٍ من أبيات اللوحة لا يُمكن فصله عما قبله وبعدهُ :((مما يهيئ لها صورةً من صور التلاحم ، وهذا التلاحم الجزئي يُشكل وحدة جزئية تُسهم في بناء الوحدة الكلية للنّص ، إذ يُصبح انتزاع البيت من سياقه أمراً غيرُ مُمكن))[٤٣] . وهذا ما يحقق الاستقطاب من خلال التحويل .

وهذا التلاحم حقق للقصيدة (التضمين) ، إذ إنَّ كل بيتٍ لا يتمّ معناه الا بتعلقُّه بالبيت الذي بعدهُ ، بحيث يؤدي إلى ما يمكن تسميته :((الربط الدائري ؛ لارتباط

المعطوفات ؛ أي أنَّهُ ينطلقُ من نقطةٍ ليعود إليها بعد اكتمال الدائرة الدلالية ، والذي جعل هذا النوع من الربط دائرياً ارتباط المعطوفات كُلَّها بمركزٍ واحدٍ))[٤٤].

ميَّز علماء النص بين أنواعٍ من الترابط النصيُّ ، إذ إنَّ هناك الربط البلاغي ، والربط النحوي ، والربط المباشر ، إضافةً إلى الربط القائم على التأويل بوجود (قرينة) أو عدم وجودها .

الخاتمة ونتائج البحث

– ثمّة ترابط في ذهن المبدع ، لا يمكن الوصول إليه ، إلاّ عن طريق الغوص العميق في بنية النص ، مع وجود منهج حديث له القدرة على إضاءة مناطق العمى ، وفك شفراتها ، تكشف عن بنية القصيدة العضوية ، وقد تمكنت من إثبات ذلك ، عن طريق الإمكانات التأويلية التي تناسب الرؤية اللغوية للنصوص الشعرية ، وتحول دون وقوع التأويل في ملابسات تُنافي السياق والقصد .

– أوجد الاستقطاب بوصفه بنية موحدة ، وروابط داخلية غير معلن عنها ، فالتحوُّل من معنىً إلى معنىً اقتضى الاستقطاب الذي أوجده التأويل ، رُبما كان الوصول إلى وحدة القصيدة ، وأنا أربط بين لوحةٍ ولوحة ، هو ما كشف لي عن شعور المتلقي بمتعة القراءة ، ونشوة امتلاك النص .

– إن بنيتي الاستقطاب والتحول تجذبان وقبل كل شيء ، انتباه المتلقي ، بسببٍ من ترتيب الصور والأفكار بطريقةٍ ، تجعل القصيدة في تطورٍ مستمر ، حتى تصل إلى مرحلة يجد الشاعر نفسه بحاجةٍ إلى التحوُّل ؛ لأنَّه يشعر أنَّه قد استوفى الفكرة كاملة في لوحته الأولى إلى الحد الذي يمنعه من الرّجوع إليها ثانيةً ، كما يتولد فيه إحساس بأنَّه تمكّن من استقطاب قرّائه ، وأنَّ عليه التحوُّل إلى اللوحة الثانية ، في هذه المرحلة يحاول أن يُقيم نوعاً من التماثل البنائي العميق الذي لا يمكن الوصول إليه إلاّ عن طريق التأويل .

قد يبدو النَّصَ مُفككاً نوعاً ما في بنائِهِ الظاهري ، إلاّ أنَّ التَّعمق في النظر ، يكشفُ لنا عن الاستقطاب البنائي في القصيدة ، وأنَّ له أكبر الأثر في تحقيق الانسجام بين اللوحتين ، فإذا ما انكشفت العلاقة التي تربط بين المقدمة والموضوع ، تحقق التلاحُم الخارجي إضافة إلى التلاحم الداخلي .

وبذلك أكون قد توصلت إلى ما يخدم شعرنا القديم في بنيته المتماسكة التي طالما أنكروا وجودها عند أغلب نقادنا .

ثمرة جهدي هذا أقدمها بين يدي القارىء الكريم ، والله وليّ التوفيق .

Abstract

Polarization and Transformation Structures in Al Hutei'a's T-Rhymed Poem "Ashaqatka Layla"

Keywords: Polarization, Transformation

Ins. Ruba AbdulRidha Abdulrazzaq .M.A
University of Diyala, College of Education for Human Sciences

Prof. Khalid Ali Mustafa Ph.D
University of Mustansiria، College of Arts

This study, which is based on Al Hutei'a's T-rhymed poem "Ashaqatka Layla?" (Did you Layla Miss?), tried to investigate elementary unity which does not exist in the surface structure of the text. All the poet's description was not superficial, but it was deep, full of mysteries asymmetries, and symbols. This proves that modern theories in criticism, especially the reader-response theory, were able to review poetry deeply and consciously besides the classical review which cannot be denied as a first review.

There is a sense in the genius mind that cannot be retrieved unless there is a deep analysis of the text structure. A modern methodology is also needed to be capable of revealing and decoding the elementary structure of the poem. The researcher was able to prove that by means of interpretational abilities that suits the linguistic vision of poetic texts. This will eliminate any possibility of contradiction between interpretation, context, and intention.

Polarization, as a unified structure, has created covert bounds. The shift of ideas required polarization for interpreting. The bound between imageries is what reveals the receiver's sense of pleasure in reading and interpreting the text.

The two structures of polarization and transformation gain the lectors' attention due to the arrangement of schemas and ideas in such a way that makes the poem in continuous development to the extent that the

poet needs a transformation point to the next schema. In this stage, the poet tries to establish a kind of deep structural resemblance. This can be reached only by means of interpretation.

الهوامش

(١) المرايا المحدبة : ٢٢٣ .

(٢) م. ن : الصفحة نفسها .

(٣) استراتيجية التأويل من النصِّية إلى التفكيكية : ٤٣ .

(٤) الشعر والشعراء : ٢٠ .

(٥) بلاغة الخطاب وعلم النص : ٣٣٧ .

(٦) ديوان الحطيئة ، برواية وشرح ابن السكيت : ١٦٠ .

(*) أزهفت : إذا زيّنت له فقد أزهفت .

(*) الشَّمول : التي شملت القوم بريحها .

(*) الفارة : رُبَّما سُمِّيَ المِسك فأراً لأنه من الفار ، وفأرة المِسك : نافجته أي وعاؤهُ وهي كلمة معرّبة .

(*)اسْبَطَرَّتِ : امتدّت ، أو انحدارها في آخر الليل .

(٧) ابن السكيت : ١٦٠ – ١٦٢ .

(٨) ديوان الحطيئة بشرح ابن السكيت والسكري والسِّجُستاني : ٣٤١ .

(٩) قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي : ٩٣ .

(١٠) ابن السكيت : ١٦٠ .

(١١) م . ن : الصفحة نفسها .

(١٢) موسيقى الشعر : ١٩٣ .

(١٣) ابن السكيت : ١٦١ .

(١٤) م. ن : الصفحة نفسها .

(١٥) ابن السكيت : ١٦٢ .

(١٦) ديوان امرىء القيس : ١٠٧ .

(١٧) ابن السكيت : ١٦٢–١٦٥ .

(١٨) البلاغة العربية قراءة أخرى : ٩٣ .

(١٩) المعنى الشعري وجماليات التلقي في التراث النقدي والبلاغي : ٢١٨ .

(٢٠) ابن السكيت : ١٦٢ .

(٢١) قراءة ثانية لشعرنا القديم : ١١٠ .

(٢٢) م . ن : الصفحة نفسها .

(٢٣) ابن السكيت : ١٦٢ .
(٢٤) م . ن : الصفحة نفسها .
(٢٥) ديوان الحطيئة ، عمر الطباع : ٥١ .
(٢٦) قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجُرجاني : ٢٤٨ .
(٢٧) ابن السكيت : ١٦٢ .
(٢٨) الموروث الشعري واقعيته وفنيته : ١٨٠ .
(٢٩) نظرية التأويل الخطاب وفائض النَّص : ٤٥
(٣٠) ابن السكيت : ١٦٣ .
(٣١) فن الشعر ، إحسان عباس : ١١١ .
(٣٢) ابن السكيت : ١٦٣ .
(٣٣) ابن السكيت : ١٦٤ .
(٣٤) م. ن : الصفحة نفسها .
(٣٥) م. ن : الصفحة نفسها .
(٣٦) نظرية التوصيل في الخطاب الروائي العربي المعاصر : ٢١٤ .
(٣٧) ابن السكيت : ١٦٤ .
(٣٨) م . ن : الصفحة نفسها .
(٣٩) م . ن : ١٦٥ .
(٤٠) ديوان الحُطيئة ، عمر الطبّاع : ٥١ .
(٤١) ابن السكيت : ١٦٥ .
(٤٢) م. ن : الصفحة نفسها .
(٤٣) قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي : ٦٥ .
(٤٤) الترابط النصي بين الشعر والنثر : ٩١ .

المصادر والمراجع

- (ابن السكيت) : ديوان الحطيئة ، برواية وشرح ابن السكيت (١٨٦-٢٤٦ هـ) .
- تحقيق : د. نُعمان محمد أمين طه ، مكتبة الخانجي – القاهرة ، ط ١ : ١٤٠٧ هـ – ١٩٨٧ م .
- استراتيجية التأويل من النصِّية إلى التفكيكية ، محمد بو عزة ، منشورات الاختلاف – الجزائر ، ط ١ : ١٤٣٢ هـ – ٢٠١١ م .

- بلاغة الخطاب وعلم النص ، د. صلاح فضل ، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان ، ط ١ : ١٩٩٦ .
- البلاغة العربية قراءة أخرى ، د. محمد عبد المطلب ، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان ، ط ١ : ١٩٩٧ .
- * الترابط النصي بين الشعر والنثر ، ، د. زاهر بن مرهون الداودي ، دار جرير ، عمّان . الأردن ، ط ١ : ١٤٣١ هـ – ٢٠١٠ م .
- ديوان الحُطيئة ، بشرح ابن السكيت والسكري والسِّجُستاني : ٣٤١ ، تحقيق : نعمان أمين طه ، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده ، مصر ،(د. ت).
- ديوان امرىء القيس ، تحقيق : محمد أبو الفضل ابراهيم ، دار المعارف – القاهرة ، ط ٥ : (د . ت) .
- ديوان الحطيئة ، شرح : عمر الطبّاع ، شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم : بيروت – لبنان ، (د. ت) .
- الشعر والشعراء أو طبقات الشعراء ، تأليف : أبي محمد عبد الله بن مُسلم بن قُتيبة الدنيوري ، (ت : ٢٧٦ هـ) .، تحقيق : محمد أمين الضنّاوي ، دار الكتب العلمية : بيروت – لبنان ، ط ٣ : ٢٠٠٩ م .
- فن الشعر ، د. إحسان عباس ، دار بيروت للطباعة والنشر : بيروت ، ١٩٥٩ م .
- قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي ، د. موسى سامح ربابعة ، دار جرير للنشر والتوزيع : عمّان – الأردن ، ط : ١٤٣١ هـ – ٢٠١٠ م .
- قراءة ثانية لشعرنا القديم ، د. مصطفى ناصِف ، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع / بيروت ، ط ٢ : ١٤٠١ هـ – ١٩٨١ م .
- قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجُرجاني ، د. محمد عبد المطلب ، الشركة لمصرية العالمية للنشر – لونجمان ، ط ١ : ١٩٩٥ م .
- المرايا المحدبة ، د. عبد العزيز حمودة .
- سلسلة عالم المعرفة (٢٣٢) : يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت ، ١٤١٨ هـ – ١٩٩٨ م .

- * المعنى الشعري وجماليات التلقي في التراث النقدي والبلاغي ، د. عبد القادر الرُّباعي ، دار جرير للنشر والتوزيع : عمَّان – الأردن ، ط ١: ١٤٣٢ هـ-٢٠١١م.
- الموروث الشعري واقعيته وفنيته ، د. أحمد اسماعيل النعيمي ، منشورات دار دجلة : عمَّان – الأردن ، ط ١ : ٢٠١٣ م .
- * موسيقى الشعر ، د. ابراهيم أنيس ، دار القلم للطباعة والنشر : بيروت – لبنان ، (د . ت) .
- نظرية التأويل (الخطاب وفائض المعنى) ، بول ريكور ، ترجمة : سعيد الغانمي
- المركز الثقافي العربي : الدار البيضاء – المغرب ، ط ١ : ٢٠٠٣ م .
- نظرية التوصيل في الخطاب الروائي العربي المعاصر ، د. أسماء معيكل ، دار الحوار للنشر والتوزيع : سورية – اللاذقية ، ط ١ : ٢٠١٠ م .