A-PDF MERGER DEMO

جامعة المسيلة

كلية الآداب والعلوم الاجتماعية

قسم اللغة العربية وآدابـــــــها

الرقم التسلسلي: .....

العنوان:

بنية الصورة الفنية في شعر الحطيئة

مذكرة مقدمة لنيل الماجستير

تخصص: أدب عربي **فرع:** أدب عربي قديم

إعداد الطالبة:

سمية الهادي

تاريخ المناقشة:.....

أمام لجنة المناقشة المكونة من:

- د. إبراهيم صدقة. الرتبة: أستاذ محاضر. جامعة سطيف. رئيسا
- د. مصطفى البشير قط. الرتبة: أستاذ محاضر. جامعة المسيلة. مشرفا ومقررا
- د. عباس بن يحي . الرتبة: أستاذ محاضر. جامعة المسيلة. ممتحنا

السنة الجامعية:2008/2007

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

مقدّمـة

اكتسب الشعر العربي القديم نشأته الأولى في رحاب المجتمع الجاهلي. وقد كان الشاعر اللسان المنافح، والمدافع عن عزة القبيلة ومكانتها. ولقد استطاع كثير

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

من شعراء الجاهلية التأسيس لأرضية صلبة، أمدت الأدب العربي، فيما بعد، بكثير من القوة، والاستمرارية. ولعل السبب الحقيقي في ذلك، هو الحفاوة العظيمة التي كانت تولى للكلمة حين يتضوع منها سحرها البياني. وقد وجدت المعلقات الشعرية الجاهلية لتكون عنوانا على الاهتمام بصقل الكلمة، وحبكها، وتحبيرهـــا، ونحـــت الأجود والأمتع منها. وانتمى الشاعر الحطيئة إلى بيئة الجاهليين، واحتك بمدرسة زهير، التي كانت تُحبّر الشعر، فلا تُخرجه إلا بعد مرور حول. وعرف قيمة ذلك، فجعل لنفسه نسبا شعريا عرف به إلى يومنا هذا. فصار حين يقول الشعر تتلقفـــه الألسنة، وتطرب له القلوب. ولعل النمط التعبيري لديه، سار في خط متميز عـــن باقي الشعراء الآخرين. فقد مال ميلا شديدا إلى الهجاء تارة، والمدح تارة أخرى. فجاء شعره جيد النظم، قوي التصوير. وكان احتكاكه بالواقع، مع مختلف مكوناته الشيئية والوجودية، جزءا من مخيلته، فينسج بها عوالم من أشياء بسيطة، ولكـــن تتعقد وتتشابك بفضل العملية التخييلية. ومن هذا، يبدو أن الإشكال الذي ينبغي أن يعالج، هنا، هو طبيعة المكونات التصويرية في تفاعل بعضها مع بعض ؟ ومـــدى فاعلية التصوير الذي يحتكم إلى التشبيه مرة، والكناية والاستعارة مـــرة أخـــرى؟ وهل كان للتجربة الشعرية لدى الشاعر دور في بلورة التشكيل الصوري، فجعلـــه يرتقي فنيا إلى أسمى مراتب الفن؟ ولماذا يملك الحطيئة هـــذا الإحـــساس الكبيـــر بالبيئة وتفاصيلها، فلا تكاد تفارقه أشياؤها أثناء التعبير؟

ضمن هذا المضمار، كانت الرغبة ملحة في التعامل مع شعر الحطيئة فـــي جانب الصورة الفنية؛ في كيفية انبنائها وتشكلها. وقد كان الجهد مضنيا في تتبـــع مواطن تلك الصورة، خاصة وأن شعر الحطيئة، يتلبس بكثير من غموض اللفـــظ نظرا لتقادم عهد القصائد. فكانت اللغة غريبة، وكانـــت الاســـتعانة بالـــشروحات الموجودة في الديوان، وكذا الاستعانة بالقواميس العربية في فك لبسها، هي المعين على ذلك. وبناء على هذه الرغبة، تم الاتفاق مع المشرف على عنوان هذا البحث. وكانت توجيهاته قيّمة وعلمية في ضبطه. فجاء على الشكل الآتي:

بنية الصورة الفنية في شعر الحطيئة.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وقد اعتمدت في دراسة الأشعار، على ديوان الحطيئة المنشور في دار صادر، وهو من رواية ابن حبيب عن ابن الأعرابي وأبي عمرو الشيباني، مع شرح أبي سعيد السكري. وأشير إلى أن الدراسات المتعلقة بجانب الصورة الفنية لدى الحطيئة قليلة جدا – في حدود مطالعتي – وعلى هذا الأساس كان الالتجاء إلى البحث في الجوانب المتعلقة بشعر الحطيئة وحياته المبثوثة في كتب التراث. ومن هنا سعيت، للحصول على تلك المصادر، ولعل أهمها، هو كتاب ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، الذ يصنّفه في الطبقة الثانية مع الشعراء: أوس بن حجر، وبشر بن أبي خازم الأسدي، و كعب بن زهير. وكتاب الأغاني الذي أفرد فصلا طويلا عن الحطيئة، وسرد لنا مختلف مواصفات شخصيته. وأيضا لا أنفي استفادتي من كتاب ابن قتيبة: الشعر والشعراء، وقد أفرد له جانبا من حياته وأشعاره وتنقلاته. وأيضا كتاب العقد الفريد لابن عبد ربه. وكتاب جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام للقرشي. كما أمكنني الاطلاع على كتب كثيرة ومتعددة، وهي في مجملها تتناول الصورة في شقيها النظري والتطبيقي، إضافة إلى بعض الكتب الأخرى المساعدة. ومن الدراسات التي ساهمت في بلورة طريقة البحث، وحفزت على المضي نحوه، كتاب: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب لجابر عصفور، فقد مهد لمفهوم الصورة؛ انطلاقا من أقدم النصوص المبثوثة في أمهات الكتب النقدية، ولعلنا لا نبالغ إذا اعتبرناه من بين أولى الدراسات العربية الجادة في التنظير للصورة من مختلف جوانبها؛ بداية من تحديد مفهوم المصطلح؛ ووصولا إلى إبراز هذه الخاصية الفنية في الأشعار العربية والكتب النقدية القديمة. وكانت الاستفادة من الكتب والدراسات مزاوجة من الكتب القديمة والحديثة، أذكر منها: كتاب دلائل الإعجاز، وكتاب أسرار البلاغة لعبد القاهر الجرجاني، وكتاب الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل للزمخشري، والحيوان للجاحظ، والمنهاج للقرطاجني. ومن الدراسات الحديثة أذكر: كتاب أصول النقد الأدبي لأحمد الشايب، وكتاب فن الشعر لإحسان عباس، وسعيد توفيق: في ماهية اللغة وفلسفة التأويل، سيزا قاسم: القارئ

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

والنص، آ.أي.ريتشاردز:مبادئ النقد الأدبي، أمبرتو إيكو: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، بول ريكور: نظرية التأويل. وغيرها.

وسعيا نحو التحكم في المادة، وحسن تنظيمها، وتبويبها، اعتمدت مجموعة من آليات المنهج التاريخي التي تساعدني على تتبع تحولات تجربة الحياة لدى الحطيئة. كما استفدتُ من بعض آليات التحليل البنيوي والسيميائي الذي يعمل على دراسة العلامة داخل نظام بنيوي تحكمه العلاقات والسياقات، والصورة من هذا المنطلق هي عبارة عن بنية. واستفدت من بعض آليات القراءة والتأويل التي تساعدني على قراءة نص الحطيئة وجعل دلالاته مفتوحة، تخزن في أعماقها كثيرا من الظلال والإيحاءات التي لا تظهر لأول وهلة.

وأفضى بي المنهج إلى اتباع خطة مشكلة من خمسة فصول، ومقدمة، وخاتمة. مع ثبت لقائمة المصادر والمراجع.

جاء الفصل الأول تحت عنوان: **في الصورة الفنية. مقاربة نظرية**. وقد تضمن العناصر الآتية:

1- أهمية الصورة ووظيفتها: وكانت مساحة لإبراز دور الصورة ومكانتها الفنية في العملية الشعرية؛ لأنها جوهر الشعر، وركنه المتين.

2- تحولات اللغة من جهاز تخاطبي إلى ظاهرة فنية: وتناولت فيه، طبيعة اللغة الشعرية التي تخرج عن معناها المألوف، وتكسب دلالات أخرى يفرزها التشكيل الإبداعي.

3- الصورة الفنية بين سلطة المبدع وسلطة المتلقي: وهو الجانب الذي تتحقق فيه العملية التواصلية، فيحدث التفاعل بين النص الشعري والقارئ.

وجاء الفصل الثاني، تحت عنوان: **حياة الحطيئة وأثرها في تجربته الشعرية**. وتضمن العناصر الآتية:

توطئة: وهي عنصر تمهيدي، عرضتُ فيه مكونات التجربة الشعرية، ومدى تأثيرها في المخزون الوجداني لدى الشاعر. وبالتالي فهي تلعب دورا بنائيا في إنتاج الصورة الفنية.

1- الانهيار والحرمان: وكان الحطيئة يستشعر من خلاله عذابا نفسيا كبيرا.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

2- النزعة التشاؤمية: وجاءت إفرازا طبيعيا لمعالم التجربة الحياتية التي مـــر بها، خاصة اضطراب النسب.

3 - الرحلة وفكرة الاستجداء: وهي البحث عن مسببات الحياة باعتماد الشعر؛ مدحا أو هجاء.

وجاء الفصل الثالث، تحت عنوان: **عـــوالم الـــصورة الفنيـــة**. وتـــضمن العناصر الآتية:

1- العالم الإنساني: وقد توزع بين صنفين متضادين، هما:

أ- المرغوب فيه.

ب- الممجوج

2- العالم الطبيعي الحسي: وقد حوى مختلف مكونات الطبيعة الحسية المحيطة بالشاعر، ومنها:

أ- العالم الحيواني. ب- العالم المائي. ج- العالم النباتي. د- العالم الرملي.

وجاء الفصل الرابع، تحت عنوان: **العملية التخييلية ودورهـــا فـــي تـــشكيل الصورة الفنية**. وتضمن العناصر الآتية:

1- التشبيه وعلاقات المشابهة الحقيقية والوهمية: باعتبار التشبيه هو الوسيلة الفنية التي طغت على الشعر الجاهلي، لأنه ينطلق من أشياء الواقع الحـــسي، ويربط بينها.

2- الاستعارة وفاعلية الاستبدال: وتأتي في مرتبة ثانية بعد التشبيه، وقد غرفت منها الصورة الفنية.

3- الكناية وجدلية الحاضر والغائب: وكانت مساحة لتتبع الأبعاد المعنوية الخفية في التركيب الشعري لدى الحطيئة.

وجاء الفصل الخامس، تحت عنوان: **مستويات الصورة الفنيـــة**. وفيه تتبعـــت مستويات الصورة الفنية. وهي مستويات كثيرة ومتعددة، فركزت علـــى درجـــة الكثافة والانسجام والتضاد والتشاكل.

ثم أنهيتُ البحث بخاتمة، تعرضتُ فيها إلى جملة من النتائج التي حققها.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وعلى الرغم من أن موضوع الدراسة قد ركّز على جزئية واحدة، وهي الصورة الفنية؛ إلا أن داخل هذا الجزء عناصر تتشابك وتتعقد، وتتداخل أحيانا، مما يُدخل الأمر في نطاق الصعوبات التي صادفتني في إنجاز هذا البحث، إضافة إلى صعوبة كثير من ألفاظ اللغة، وأحيانا التراكيب. مما جعل مشقة البحث تعظم. ولا أدعي في الأخير أنني أحطت بشعر الحطيئة علما، وإنما حاولت قدر استطاعتي تحري الدقة العلمية والموضوعية، انطلاقا من اكتسابي بعض مفاهيم النقد في الجانب النظري والتطبيقي. فإن وفقتُ، فذاك ما أرجوه، وإن حدث نقص، أو تقصير، فصفة في الإنسان، أرجو أن تُغفر لي.

ولا يفوتني، في هذا المقام، إسداء الشكر الجزيل للأستاذ الفاضل: الدكتور مصطفى البشير قط، الذي قبل الإشراف على البحث، فكان نعم الموجه، ولم يدَّخر جهدا في النصح والتوجيه، وتقديم بعض المراجع القيمة التي تصب في صميم البحث، وهي خصلة علمية حميدة عرف بها في جامعة المسيلة. فله الثناء الجزيل.

والشكر موصول أيضا إلى لجنة المناقشة المحترمة على قبولها قراءة البحث، ومناقشته. وإني أنتظر منها التصويب، والنصح، والتوجيه.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الفصـــل الثاني

حياة الحطيئة وأثرها في تجربته الشعرية

توطئة.

1- الانهيار والحرمان.

2– النزعة التشاؤمية.

3- الرحلة وفكرة الاستجداء

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

توطئة:

تُعرّف التجربة الشعرية بكونها« الصورة النفسية أو الكونية التي يصورها الشاعر حين يفكر في أمر من الأمور تفكيرا ينم عن عميق شعوره وإحساسه. وفيها يرجع الشاعر إلى اقتناع ذاتي، وإخلاص فني، لا إلى مجرد مهارته في صياغة القول ليعبث بالحقائق أو يجاري شعور الآخرين لينال رضاهم» [1]. إن التجربة هنا أساسها المعايشة الحقيقية للوقائع والأحداث والمتغيرات. وتصبح في صميم الوجدان، فيكترث الشاعر بها، ويوظفها بكل صدق. وحين يلجأ إلى هذا الخزان يجده خلاصة من الصراع المستمر بين مكونات قد تلتقي وقد لا تلتقي، وقد تتحاور وقد تتصارع. فيغدو ذلك الصراع سمة دالة على نبض تلك التجربة. فالشاعر قد يبحث عن الانسجام في الحياة. ولكن الحياة لا تمنحه ذلك. بل تقدم له المتناقضات. فيحاول أن يصنع من تلك المتناقضات عالما متحركا، وحيويا، وصادقا.

« والتجربة الشعرية يستغرق فيها الشاعر لينقلها إلينا في أدق ما يحيط بها من أحداث العالم الخارجي، فتتمثل فيها الحياة وألوان الصراع التي تتمثل في النفس، أو في الفرد، إزاء الأحداث التي تحيط به، بل إن التجربة لتنبض بحياة تفتح عيوننا على حقائق قد لا تبين عنها حقائق الحياة أو حالات النفس كما تبدو لأكثر الناس» [2]. ومن هنا تتشكل الرؤية الشعرية التي تستفيد قطعا من هذه التجارب الحيوية التي تتوضّع على مسار حياتي شاق ومثقل بالمحن والمعاناة والشدائد.

والشاعر الحطيئة تشكلت تجربته الشعرية من محنة الحياة، وألوانها القاتمة. فكان يجوب الصحراء متمعنا في عواصفها و وتقلباتها، وحرها وقرها، ...الخ ويصنع من وراء ذلك عالما من الأشياء يستطيع أن يقاوم ويتحدى. فيعبر

---

(1) محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث. ص383.

(2) المرجع نفسه. الصفحة نفسها.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

عن القطعان الضاربة في عمق الصحراء وكيف أنها تصنع مشهدا جميلا، بل تتحول تلك الصورة إلى صورة نسوة. فتصير المرأة رشيقة القوام كالظبية. وسخية مجوادة معطاءة كالناقة. وحسنة الوجه كالغزال...

وسنحاول استجلاء طبيعة الحياة التي عاشها الحطيئة في مدى تدعيمها لتجربته الشعرية، من خلال معرفة إشكالية نسبه الذي كان له الدور الأكبر في تكوين الشخصية المضطربة لديه، واكتسابه الحس التشاؤمي، وكذا صنوف العذاب النفسي الذي كابده من خلال قسوة الرحلة، التي كان من بين أهم أسبابها، هو السعي الحثيث من أجل كسب لقمة العيش، وإطعام أهله وبنيه.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

1- الانهيار والحرمان.

الحطيئة هو جرول بن أوس بن مالك بن جؤيَّةَ بن مخزوم بن مالك بن غالب بن قطيعة بن عبس بن بغيض بن الريِّث بن غطفان بن سعد بن قيس بن عيلان بن مضر بن نزار. وغلب عليه اسم الحطيئة لقصره وقربه من الأرض [1]

لقد كانت طفولة الحطيئة فاسدة بكل ما تحمل اللفظة من مداليل، فكان المنبت غير مشرف، في وسط تتعالى فيه الأصوات بشدة معلنة الاعتزاز بالنسب، وشرف المكانة. فقد ولد لأمة تسمى الضرّاء، كانت لأوس بن مالك العبْسي. ونشأ في حجره مغموزا في نسبه، وجعله ذلك قلقلا مضطربا منذ أخذ يحس الحياة من حوله، وزاد في اضطرابه وقلقه ضعف جسمه وقبح وجهه، إذ كانت تقتحمه العيون، ولم يكن فيه فضل شجاعة يستطيع أن يتلافى به هوان شأنه في عبس على نحو ما صنع عنترة من قبله. ومن ثم نشأ يشعر بغير قليل من المرارة ولعل هذا هو السبب في غلبة الهجاء عليه» [2]

فهو ولد زنا لا تضبطه أوصال النسب ولا تشده حمية، ويروي صاحب الأغاني أنه كان يريد أن يرجع بنسبه إلى بكر بن وائل. يقول: « أخبرني الحسين بن يحي المرداسي قال قال حماد بن إسحاق قال أبي قال ابن الكلبي: كان الحطيئة مغموز النسب، وكان من أولاد الزنا الذين شُرِفُوا. قال إسحاق وقال الأصمعي: كان الحطيئة يضرب بنسبه إلى بكر بن وائل فقال في ذلك:

قومي بنو عوف بن عمرو إن أراد العلم عالم
قوم إذا ذهبتْ خضا رم منهم خلفت خضارم
لا يفشلون ولا تبيت على أنوفهم المخاطم*» [3]

---

(1) الأصفهاني: الأغاني. تحقيق. وإشراف لجنة من الأدباء. دار الثقافة بيروت. ط5 .1981. 130/2.

(2) شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي العصر الإسلامي. دار المعارف. القاهرة.ط20. 2002م. ص96/95.

(*) خضارم: جمع خضرم وهو الجواد الكثير العطيَّة، مخاطم: جمع مخطِم: موضع الخطام من الأنف.

(3) الأصفهاني:الأغاني. 131/2.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ويورد الأصفهاني قصة الحطيئة مع أخويه في سياق إبراز حقيقة نسب أُبوَّته؛ فقد كان أوس بن مالك بن جؤية بن مخزوم بن مالك بن غالب بن قطيعة بن عبس تزوج بنت رياح بن عمرو بن عوف بن الحارث بن سدوس بن شيبان بن ذهل بن ثعلبة، وكان له أمة يقال لها الضراء فأعلقها بالحطيئة ورحل عنها. وكان لبنت رياح أخ يقال له: الأفقم، وكان طويلا أفقم، صغير العينين، مضغوط اللحيين، فولدت الضراء الحطيئة فجاءت به شبيها بالأفقم، فقالت لها مولاتها: من أين هذا الصبي؟ فقالت لها: من أخيك، وهابت أن تقول لها من زوجك. فقالت لها صدقت. ثم مات أوس وترك ابنين من الحرة، وتزوج الضراء رجل من بني عبس فولدت له رجلين. وأعتقت بنت رياح الحطيئة وربته[1]

وعاش الحطيئة عالما يلفه الحرمان؛ فقره الشديد صنع منه رجلا شحيحا لا يمنح بالقدر الذي يطلب به. لقد جاءه رجل فوجده جالسا في فناء بيته، فسلّم عليه فقال له الحطيئة: قلت ما لا ينكر. فقال الرجل: لقد خرجتُ من أهلي بغير زاد. فقال له الحطيئة: ما ضمنتُ لأهلك قراك، ثم طلب منه أن يتفيأ ظل بيته. فقال له: دونك الجبل يفيء عليك. فقال الرجل: أنا ابن الحمامة. قال: انصرف وكن ابن أي طائر شئت[2]

وعلى هذا الأساس، كان الحطيئة يبحث عما يعوض به فقدانه نسبه. فكان يريد أن يزرع نفسه في بيت زهير الكبير العالي الشأن الطويل الدعائم. وضمن هذا المسار، كان الاضطراب عنوانا لحياته. ويبرر طه حسين الأمر من هذه الناحية حين يستحضر شخصية الحطيئة: « فقد كان خامل الذكر، لم يكن ابن زهير [إحالة إلى كعب بن زهير الذي فر من الإسلام]، بل لم يكن معروف النسب، وإنما كان يضطرب بنفسه ونسبه بين القبائل، فهو مضري حينا، وربعي حينا آخر، فكان هربه يسيرا، وكان استخفاؤه هينا. وأكبر الظن أنه لم يحتج إلى

(1) الأصفهاني: الأغاني. 132/2.

(2) المرجع نفسه. 2/ 142

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الهـــــرب، وإلى استخفاء، وإنما ظل كما كان لم يحفل به أحد. والرواة كما نعلـــم مختلفون: فمنهم من يزعم أنه أسلم أيام النبي ووفد عليه، ثم ارتد مع المرتدين أيام أبي بكر»[1].

مثل هذه العواصف التي تحيط بحياة الحطيئة صنعت منه إنسانا غلب عليه القبح وظلمة النفس والغلظة والشدة والنقمة...وهي التي أصبحت تـــستحوذ علـــى كثير من أشعاره. فكان حين يغضب على أحد يتحول شعره إلى سم ناقع لا يبقـــي ولا يذر. فينعته بأقبح الأوصاف. ولا يأخذه في ذلك وازع أو رادع. ويتجسد هـــذا في قوله:

إذا خافك القوم اللّئام وجدتهمْ سراعا إلى ما تشتهي وتريدُ
وإن أمنوا شرَّ امرئ نصبوا لهُ عداواتهمْ إمّا رأوْه يَحيدُ
فداوهم بالشر حتىّ تذلّهم وأنت إذا ما رمتَ ذاك حميدُ
وهم إن أصابوا منك في ذاك غفلةً أتاك وعيدٌ منهم و وعيدُ
فلا تخشهمْ واخشن عليهمْ فإنّهم إذا أمنوا منك الصّيالَ أسودُ[2]

ولعلّ هذا المنهج الذي خطّه الحطيئة لنفسه، ونمط تعامله مع الناس هو الذي جعل جانبه الأخلاقي يتميز بنوع من الانحطاط والقبح، أرغم النـــاس علـــى اســـتهجانه والنفور منه، وبذلك اكتسب حسا تشاؤميا ظل ملازما له طول حياته.

(1) طه حسين: حديث الأربعاء. دار المعارف بمصر، 1965، 1/128- 129
(2) الديوان. ص258.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

2 - النزعة التشاؤمية.

ذكر صاحب (جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام) مجموعة من الشعراء الذين اضطربت حياتهم خاصة في الجانب الديني بقوله: « أصحاب المشوبات، وهن سبع اللائي شابهن الإسلام والكفر، وهم: النابغة نابغة بني جعدة، وكعب بن زهير، والقطامي التغلبي، والحطيئة العبسي، والشماخ بن ضرار الغطفاني، وعمرو بن أحمر، وتميم بن مقبل» [1].

وفي خضم نوازع النفس، نشأ الحطيئة كمعظم الشعراء سائلا مستفسرا، فكان يحرج أمه حين يسألها عن أبيه: وكانت تخلط عليه. فقال:

تقول لي الضراء لستَ لواحد ولا اثنين فانظر كيف شرك أولئكا

وأنت امرؤ تبغي ابا قد ضللته هبلتْ ألمَّا تستفق من ضلالكا " [2]

ويصل به المقام إلى أن يهجوها:

جزاك الله شرا من عجوز ولقاك العقوق من البنين

فقد ملّكت أمر بنيك حتى تركتهم أدقَّ من الطحين

فإنْ تخْليْ وأمرَك لا تصولي بمشتد قواه ولا متين " [3]

ولم يتوقف عند هذا الحد، بل إنه تجاوزه إلى هجاء نفسه معلنا نقمته الشديدة على قبح الوجه والمظهر الذي مني به؛ إذ التمس ذات يوم إنسانا يهجوه فلم يجده، وضاق عليه ذلك فأنشأ يقول:

أبَتْ شفتاي اليوم إلا تكلُّمًا بشر فما أدري لمن أنا قائله

وجعل يدهور هذا البيت في أشداقه ولا يرى إنسانا، إذ اطلع في ركيٍّ أو حوض

---

(1) القرشي: جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام. تحقيق: علي محمد البجاوي. نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع. دت. ص98/99.

(2) الأصفهاني: الأغاني، 133/2.

(3) المرجع نفسه، 135/2.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

فرأى وجهه فقال:

أرى لي وجها شوّه الله خلقه فقُبّح من وجه وقُبِّح حاملُه" (1)

ولا يكتفي بهذا، بل يتعداه إلى هجاء قومه:

لَعَمْري لقد جربتكم فوجدتكم قباح الوجوه سيئ العِـذرات
لهم نفرٌ مثل التيوس ونسوةٌ مماجينُ مثل الآتن الــنعرات
وجدتكم لم تجبروا عظم هالك ولا تنحرون النيب في الجحرات* (2)

وكان يبدو اضطرابه كثيرا في اعتناق الإسلام تارة والارتداد إلى الكفر تــارة أخرى. ويمتد به الأمر إلى الإعلان والتصريح:

ألا كل أرماح قصـــــــار أذلة فداء لأرماح رُكزن على الغمــر
فإن الذي أعطيتم أو منـــــعتم لكالتمر أو أحلى لخلف بني فــهر
فباست بني عبس وأفناء طيّيء وباست بني دودان حاشا بني نصر
فدى لبني ذبيان أمي وخالـــتي عشية يُحدى بالرماح أبو بـــــكر
أطعنا رسول الله إذ كان صادقا فيا عجبا ما بال دين أبي بكـــــر(3)

ولكنه، في مقابل ذلك، كان يحسن الحديث عن فعل الخيــر، ومباركــة أهــل المعروف. فقد قال أبو عمرو بن العلاء: لم تقل العرب بيتا قط أصدق من بيــت الحطيئة:

من يفعل الخير لا يعدم جوازيه لا يذهب العرف بين الله والناس

فقيل له: فقول طرفة:

ستبدي لك الأيام ما كنت جاهلا ويأتيك بالأخبار من لم تزود

فقال: من يأتيك بها ممن زودت أكثر، وليس بيت مما قالتــه الــشعراء إلا وفيــه مطعن إلا قول الحطيئة:

---

(1) الأصفهاني: الأغاني، 136/2.

(*) العذرات: من العذر، مماجين: من المجون، الجحرات: السنين الجداب.

(2) الديوان، ص113.

(3) المصدر نفسه، ص143/142.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

لا يذهب العرف بين الله والناس [1]

ويستمر تشاؤمه في الحياة ورؤيته السوداوية إلى وجوده، حتى قدوم المنية؛ فلما حضرت وفاته، واجتمع إليه الناس، فقالوا له: أوص. فقال: ويل للشعر من رواية السوء. فقالوا: أوص. فقال: من الذي يقول:

إذا أنبض الرامون عنها ترنمت ترنم ثكلى أوجعتها الجنائز؟

فقالوا: الشّماخ، قال: أبلغوا غطفان أنه أشعر العرب. قالوا: أوص بما ينفعك. قال: ابلغوا أهل ضابئ أنه شاعر حيث يقول:

لكل جديد لذة غير أنني رأيت جديد الموت غير لذيذ

ويستمر هذا الحوار والناس من حوله جالسون ينتظرون أن يوصيَ. إلى أن قالوا له: ماذا تقول في عبيدك وإمائك؟ فقال: هم عبيدٌ قنٌ ما عاقب الليل النهار، قالوا: فأوص للفقراء بشيء قال: أوصيهم بالإلحاح في المسألة فإنها تجارة لا تبور. قالوا: فما تقول في مالك؟ قال: للأنثى من ولدي مثل حظ الذّكر. قالوا: ما هكذا قضى الله عزوجل لهن. قال: لكني هكذا قضيتُ [2].

والحوار طويل بالقدر الذي يجعلنا لا نستطيع نقله كله في هذه العجالة. وهو حوار يمكن أن نستخلص من تفاصيله بعضا من مكونات هذه الشخصية المتقلبة التي لم ترتدع حتى حين قربت منيتها. فظل الحطيئة يعلن تمرده على الدين والعرف بشكل صريح مخالف للفطرة الإنسانية التي تستكين حين تحين وفاتها. لقد علمته تجربة الحياة المريرة أن ينظر إليها بمنظار أسود، وأكسبته قسوة لا تضاهيها قسوة حتى على الإماء الذين حياتهم أمرّ، لم تأخذه الرأفة ولم يأذن في تركهم ومنحهم حريتهم. وامتدت القسوة حتى إلى اليتامى. فقال فيهم: كلوا أموالهم،

---

(1) الأصفهاني: الأغاني، 145/2

(2) المرجع نفسه، 163/2 وما بعدها.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وانكحوا أمهاتهم. ولعل السبب في ذلك هو تأزمه من نسبه وعدم معرفتـــه أبيـــه. وكانت من أقسى الآلام التي كان يستشعرها في ذاته، فغـــذَّت نزعتـــه التـــشاؤمية والانتقامية. فلم يرحم اليتيم ولم يتحنن على العبيد والفقراء.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

3- الرحلة وفكرة الاستجداء.

إن حياة الاضطراب والقلق التي كانت ملازمة للحطيئة جعلته يؤسس حياته على البديل وطلب التعويض. فكانت الرحلة والبحث المتواصل من أهم سمات التجربة الشعرية لديه. إذ انغرست في وجدانه خشونة العيش بمختلف تشكُّلاتها، وخصوصياتها. واستحوذت كثير من الأشياء والموجودات المبثوثة في تفاصيل الصحراء الشاسعة على نمط تعبيره. فكان ينتج القصيدة الشعرية فتأتي محملة بهذه الأشياء. مطعمة أنساقها وتراكيبها بإيحاءات تتناغم مع طبيعة المشاعر والأحاسيس المسيطرة عليه. «ولما تيقظت في نفسه موهبة الشعر لزم زهير بن أبي سلمى يعلمه إحكام صنعه على نحو ما كان يعلم ابنه كعبا...ومعنى ذلك أن الحطيئة من مدرسة زهير التي كانت تُعنى بالتعبير وصقله وتصفيته من كل شائبة، كما كانت تعني بالمعاني ودقتها»[1]

ولعل الحطيئة كان مدركا بشكل متميز سحر الكلمة، ودورها في إبراز الوجود- خاصة إذا كان وجودا عفنا – فصنع لنفسه كيانا شعريا تناقله الرواة في حلهم وارتحالهم، « ونحن نقرأ في أخبار الحطيئة أنه كان يصاحب كعبا في الاختلاف إلى زهير، وكان يصاحبه في الصيد واللهو ، وكان يتعاون معه على قول الشعر، والإشادة بهذه المدرسة الشعرية التي أسسها أوس، ورفع أمرها زهير، وكان يريد أن يفرض هذه المدرسة على البيئة التي كان يعيش فيها فرضا، فهو يستعين بكعب على ذلك، ويحمله على أن يقول الشعر يفضل فيه نفسه، ويفضل فيه الحطيئة، ويزعم لنفسه وللحطيئة التفوق في الإجادة والانفراد والاتقان»[2] وكان الحطيئة متين الشعر شرود القافية، وكان راوية لزهير وآل زهير، واستفرغ شعره في بني قريع، ويعد الحطيئة واحدا من جملة الشعراء الذين

---

(1) شوقي ضيف: العصر الإسلامي. ص96.

(2) طه حسين: حديث الأربعاء. 127/1.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

مارسوا حضورهم الشعري بشيء من التفوق في مجال هذه الصناعة؛ إذ كان ينتسب إلى أسرة الشعر والشعراء المتمثلة في مدرسة عبيد الشعر؛. بل إنه كان يستشعر مقدار عظمة هذه المدرسة الشعرية حين ترجى كعبا أن يخلد اسمه في شعره؛ قائلا – كما يذكر صاحب طبقات فحول الشعراء – قد علمتَ روايتي شعر أهل البيت وانقطاعي، وقد ذهب الفحول غيري وغيرك، فلو قلتَ شعرا تذكرَ فيه نفسك وتضعني موضعا، فإن الناس لأشعاركم أروى وإليها أسرع. فقال كعب:

فمن للقوافي؟ شانها من يحــوكها إذا ما ثوى كعب وفوَّز جــرول
يقول، فلا يعي بشيء يقولـــــــه ومن قائليها من يسيء ويعمــل
كفيتك، لا تلقى من الناس واحــدا تَنَخَّلَ منها مثل ما يتنخَّـــــــلُ
يثقّفها حتى تلين متونـــــــــها فيقصُرُ عنها كلُّ ما يُتَمثـــــــلَّ (1)

علما أن الحطيئة مصنف في الطبقة الثانية مع: أوس بن حجر، وبشر بن أبي خازم الأسدي، و كعب بن زهير. وقد تمت الإشارة إلى ذلك سالفا.

« وقال نوح بن جرير قال الحطيئة: " خير الشعر الحولي المنقح" »(2)

إن احتكاكه بمدرسة زهير، هو بحث عن النسب الضائع ومحاولة تعويض له. لهذا راح يشحذ لسانه ويبحث عن المكانة المرموقة شعريا. حتى عندما شبَّ وكبر، ونضجت موهبته ظل يحذر من الشعر ويصفه بالصعوبة. يقول:

فالشعر صعب وطويل سُلَّمُــهْ
إذا ارتقى فيه الذي لا يعلمــهْ
زلت به إلى الحضيض قدمُــهْ
والشعر لا يَسْطيعُه من يظلِمُهْ
يريد أن يعربه فيُعجِمـــــــُــهْ

---

(1) ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء.قراءة وشرح: محمود محمد شاكر، دار المدني، القاهرة، دت، 1/ 104-105.

(2) الجاحظ: البيان والتبيين. تحقيق: درويش جويدي، المكتبة العصرية، بيروت، 2001 . 1/128.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ولم يزل مِنْ حيث يأتي يحرُسُهْ
من يَسِمِ الأعداءَ يبق مِيْسَمُهْ[1]

وفي مقابل هذا التفوق الشعري، جاءت حياته مليئة بالاهتزازات والردّات والنكسات. فكان لا يستقر على حال، حتى ينتقل إلى حال أخرى مناقضة للأولى. وانعكس هذا الأمر على حالته النفسية، وظل في حلّه وارتحاله يمدح الرجل تارة ويهجوه تارة أخرى. بل إنه هجا نفسه ومعظم أقربائه. و لم يتوقف الأمر عند هذا الحد فحسب؛ بل إنه كان يسلم و يرتد، ثم يسلم ويرتد. ولعل هذه النزعة التشاؤمية، هي إفراز حياتي جلبته تقلبات الدهر وصروفه لدى الشاعر.

من هذا المنطلق كانت رحلة الحطيئة في الحياة، هي رحلة التصاق بها وملازمة. فكان يستقي صوره الشعرية من صميم المعايشة الحقيقية البعيدة عن الافتعال والتمحل. وغدت موجودات وأشياء الحياة المحيطة به، هي المادة الأساسية المتحكمة في إنتاج تلك الصورة؛ من التشبيه إلى التمثيل إلى الاستعارة والكناية. وعلى هذا الأساس، كان اختيار الموضوع منصبا بشكل دقيق على الصورة كبنية تستوعب تلك الحمولة بمختلف أبعادها.

ولعل التفاصيل الحياتية لهذا الشاعر منذ مولده، وطبيعة الحياة النفسية والاجتماعية التي لفتها، تنبئنا بكثير من المعاني والدلالات التي تنبثُّ في شعره. ومن هنا نحاول إماطة الحجاب وكشف بعض من هذه التفاصيل عساها تقرب لنا صورة الحطيئة الحقيقية التي امتلأت بغضا للذات، وللناس أجمعين. وهي سمة نفسية قد لا نجدها عند الشعراء العرب القدامى بهذا المقدار.

ولقد كانت الرحلة ، بالنسبة إلى الحطيئة، فضاء للحركة وطلبا للرّزق، فهو يستجدي، ويطمع، ويخنع، ويخضع، ويسأل أشراف الناس مستعليا مكارمهم،

---

(1) الديوان، ص239

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

مستلهما أقدارهم، ذاكرا مناقبهم. فكانوا يكثرون له العطايا والنوال. وعلى هذا الاعتبار كان لسانه هو مكمن القوة. ولعل هذه الصفة يشاركه فيها بعض شعراء العرب في الجاهلية والإسلام؛ نذكر منهم: جرير، والفرزدق، وبشار بن برد...«وقد قال عبد الرحمن بن أبي بكرة: رأيت الحطيئة بذات عِرق فقلتُ له: يا أبا مُليكة أيّ الناس أشعر؟ فأخرج لسانا دقيقا كأنه لسان حية فقال: هذا إذا طمِع»[1]

وقدم الحطيئة المدينة فوقف إلى عُتيبة بن النَّهاس العِجْلي فقال:أعطني، فقال: مالك عندي فأُعطيكَه، وما في مالي فضل عن عيالي فأعودَ به عليك. فخرج منه مغضبا. وعرّفه به جلساؤه، فأمر برده، ثم قال له: يا هذا إنك وقفتَ إلينا فلم تستأنس ولم تسلّمْ، وكتمتنا نفسك، كأنك الحطيئة؟ قال: هو ذلك. قال: اجلس، فلك عندنا كل ما تحب. فجلس، فقال له: من أشعر الناس؟ قال: الذي يقول:

ومن يجعل المعروف من دون عِرْضِه يفرْهُ ومن لا يتّقي الشتم يُشْتمِ

يعني زهيرا. قال ثم من؟ قال: الذي يقول:

من يسأل الناس يحرموه وسائل الله لا يخيب

يعني عبيدا. قال: ثم من؟ قال: أنا. فقال لوكيله: خذ بيد هذا فامض به إلى السوق فلا يشيرن إلى شيء إلا اشتريته له. فعرض عليه الخزّ والقزّ، فلم يلتفت إلى شيء منه وأشار إلى الأكيسة والكرابيس الغلاظ والأقبية. فاشترى منها حاجته، ثم قال: لا حاجة في أن يكون له على قومي يد أعظم من هذه، ثم أنشأ يقول:

سُئِلْتَ فلم تبخلْ ولم تُعط طائلا فسيان لا ذم عليك ولا حمْد

وأنت امرؤ لا الجود منك سجية فتعْطي وقد يُعْدي على النائل الوجد »[2]

---

(1) ابن قتيبة: الشعر والشعراء، تحقيق: مفيد قميحة، محمد أمين الضناوي، دار الكتب العلمية، بيروت. دت ص187.

(2) ابن عبد ربه: العقد الفريد. تحقيق: أحمد أمين وأحمد الزين وإبراهيم الأبياري، دار الكتاب العربي، بيروت 1983، 1/283-284.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

« وأما الحطيئة فسئل عن أشعر الناس فقال: أبو دؤاد حيث يقول:

لا أعدُّ الإقتار عُدْماً ولكن فقْدُ منْ قد رُزِأْتُهُ الإعدام

...وسأله ابن عباس مرة أخرى فقال: الذي يقول:

ومن يجعل المعروف من دون عِرْضِه يفرْهُ ومن لا يتّقي الشتم يُشْتَمِ

وليس الذي يقول:

ولستُ بمستبق أخا لا تلمُّه على شعثٍ أيُّ الرجال المهذَّبُ؟

بدونه، ولكن الضراعة أفسدته كما أفسدت جرولا، والله لولا الجشع لكنت أشعر الماضين، وأما الباقون فلا شك أني أشعرهم. قال ابن عباس: كذلك أنت يا أبا مُليكة»[1]

وسُئل في مجلس سعيد بن العاصي «من أشعر الناس؟ قال: الذي يقول:

لا أعدُّ الإقتار عُدْماً ولكن فقْدُ منْ قد رُزِأْتُهُ الإعدام

يعني: أبا دؤاد، قال: ثم من؟ قال: الذي يقول:

أفْلِحْ بما شئتَ فقد يُبْلَغُ بالضَّعف وقد يُخدع الأريبُ

قال: ثم من؟ قال: فحسبك والله بي عند رغبة أو رهبة، إذا رفعتُ إحدى رجليَّ على الأخرى ثم عويتُ عواء الفصيل في أثر القوافي، قال: ومن أنت؟ قال: أنا الحطيئة » [2].

إن الرحلة كانت السمة الغالبة على حياة الحطيئة، وانعكست على طبعه ومزاجه، وتقلباته النفسية حينا بعد حين. فكان يمضي طالبا للعيش بأدنى مستوياته، فلا يلح في السؤال، ولكن يتوعد، ويشحذ لسانه السليط، فيخشاه من يجده في طريقه، بل إن كثيرا منهم، كانوا يشترون أعراضهم بأن يدفعوا له الهبات والعطايا لقاء مدحه أو سكوته. وهكذا نجده مادحا مجيدا عندما يستطعم الإقامة عند الزبرقان. ولكنه ينقلب، فيتحول مدحه هجاء لاذعا قاتلا، ينفثه كأنه السم الناقع

---

(1) ابن رشيق: العمدة. 1/86-87.

(2) ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ص188.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الذي لا يبقي ولا يذر. إنه كان يستجدي، حين يضيق به المكان، وتطحنه رحى الحياة، فيلجأ إلى المدينة، وهو صاحب الخلقة الذميمة والوجه العبوس، والسحنة التي سيجها الشحوب والغلظة « كان رجلا مملاقا ولم يكن يقتني مالا ولا يحسن إمساكه، وكان لا يسأل إلحاحا، كان يأتي الرجل فيسلم عليه، فقدم المدينة أول خلافة عمر بن الخطاب، رضي الله عنه، ومعه امرأتان وبنون صغار، ...فلقيه الزبرقان بن بدر بن امرئ القيس بن خلف بن بهدلة بن عوف بن كعب بن سعد بن زيد مناة بن تميم وهو يؤدي صدقات قومه فعرفه، ولم، يعرفه الحطيئة، فقال: أين أراد الرجل؟ فقال: أردت العراق فإن السنين قد حطمتنا. فقال: هل لك في لبن وتمر؟ فقال: ذلك العيش. فكتب إلى أهله ولم يسمه لها فقال: أقري هذا الرجل وأهله حتى أقدم عليك.» [1].

وقد تكون هناك مبالغة في نعته بمثل تلك الصفات التي قيلت، إلا أن الثابت كان مدح سادة القبائل بشعره منذ نشأ في الجاهلية، وسرعة الانقلاب على الممدوح؛ والأمر هنا، يصدق مع عيينة بن حصن الفزاري وزيد الخيل؛ فقد كان يتورط فيما بينهم من خصومات ومنافرات، إذ نراه يقف في صف عيينة بن حصن حين نافر ابن عمه زبَّان بن سيار، كما نراه يقف في صف علقمة بن عُلاثة حين نافر عامر بن الطفيل [2].

إن الحطيئة استطاع أن يحقق مكانة شعرية بين أقوى شعراء الجاهلية، حين أدرك سحر الكلمة، وعذوبة اللفظ، فراح يصدر عن نفس مستجدية ملحاحة، مؤثرة حين تطلب. ولعل حادثته مع الخليفة عمر – رضي الله عنه – خير دليل على ذلك؛ فقد استعدى الزبرقان عليه عمر وزعم أنه هجاه ببيت من الشعر، وهو:

دع المكارم لا ترحل لبغيتها واقعد فإنك أنت الطاعم الكاسي

---

(1) الديوان. ص10/9.

(2) شوقي ضيف: العصر الإسلامي. ص97/96.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

فقال عمرو: ما أراه قال لك بأسا. فقال الزبرقان: سل ابن الفريعة، يعني حسانا، فإن لم يكن هجاني فلا سبيل عليه. فقال حسان: قد هجاه وأقبح به. فحبسه عمر. فاستعطفه بأبيات من الشعر. يقول فيها:

ماذا تقول لأفراخ بذي مرخ* حُمْر الحواصل لا ماء ولا شجر
ألقيتَ كاسبهم في قعرِ مظلمة فاغفر عليك سلام الله يا عمر
أنت الأمين الذي من بعد صاحبه ألقتْ إليك مقاليدَ النهى البشر
لم يوثروك بها إذ قدّموك لها لكنْ لأنفسهم كانت بك الخِيَرُ(1)

فرق قلبه وعفا عنه[2].

لقد تبلورت التجربة الشعرية عند الحطيئة انطلاقا من مجموعة عوامل نفسية واجتماعية، كان لها الأثر الكبير في العملية الشعرية لديه. وقد أثبتت هذه التجربة أن عامل الاضطراب النفسي هو عنوانها الأساسي. والفصول اللاحقة، ستكون محطة لتتبع حيثياتها في تشكيل الصورة الفنية.

---

* ذو مرخ: واد بين فدك والوابشية.

(1) الديوان، ص164.

(2) الأصفهاني: الأغاني. 155/2 وما بعدها.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الفصل الثالث

عوالم الصورة الفنية.

1- العالم الإنساني:

أ- المرغوب فيه

ب- الممجوج

2- العالم الطبيعي الحسي:

أ- العالم الحيواني

ب- العالم المائي

ج- العالم النباتي

د- العالم الرملي

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

1- العالم الإنساني:

يتحدد المنهج بوصفه الطريقة التي يتبعها الباحث للوصول إلى الحقيقة وإلى نتائج ذات قيمة مستلهما معطيات العقل والوجدان ومستندا إلى الوثائق التي يتحراها[1].

وإن التعامل مع الأعمال الأدبية يستوجب رؤية محددة ومستويات عدة من الوعي المنهجي الذي تكلله قناعات وتصورات؛ وبالتالي يتم الدخول بين تلافيف النصوص ومحاورتها ورصد مختلف الأمشاج والعلائق التي تربط بين تفاصيلها.

وبالإمكان بعد هذا الجهد النظري، السعي في إرساء معالم المنهج الذي يُرجى تبنيه في هذا البحث، من خلال الغوص في حقول الخطاب الشعري لدى الحطيئة الحامل لخصائص شكلية متلبّس بها، والتي تحتمل التفاصيل الفنية المحيطة بمختلف نواحي الحياة. والأحرى، ضمن هذا المضمار، السعي من أجل تأسيس مقاربة تطبيقية تميط اللثام عن ثنائية الدال والمدلول، وكيفية تناغمهما في إنتاج الدلالة الأدبية وفق أنماط متباينة من السياقات، مع الإعتراف بصعوبة التمييز بين نص وآخر أحيانا، وإنما الذي يشفع، هنا، هو اعتماد النص الحافل بالظاهرة الشعرية التي تهيمن عليه دون الآخر. واعتبار تلك الظاهرة ظاهرة حركية تصنع توجهها ومسارها عن طريق تحولات البنية بمختلف أنظمتها. وقد قمت باختيار مجموعة من النصوص التي تلائم طبيعة توجهي في هذه المقاربة، ولا يمكن الادعاء القدرة على الإحاطة درسا بكل تلك النصوص، وإنما هو التركيز على بعضها.

إن النص الشعري لدى الحطيئة مندمج مع عوالم الواقع، فـــــهو يستوعب مختلف مكونات البيئة التي وجد فيها الشاعر، ويستوقفنا العالم الإنـــساني بـــشقيه: المرغوب فيه، والعالم الممجوج.

---

(1) جودت الركابي: منهج البحث الأدبي. دار ممتاز للتأليف والترجمة والنشر.دمشق، ط1 ،1992.ص: 5.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

أ- المرغوب فيه:

إن الحطيئة شخصية متقلبة دوما، ولا تستقر على حال حتى تصير إلى حال أخرى. ومن هنا كان تعامله الشعري مع الناس مبنيا على الذي يدفع أكثر. لقد قال عن البخل وهو سيد البخلاء، ومدح الكرماء وهو أبعد عن ذلك. وكان لا يتوانى في الذم والهجاء حتى هجا نفسه وأمه وقومه...وعلى هذا الاعتبار تجزأ العالم الإنساني للحطيئة إلى نمطين هما عالم إنساني مرغوب فيه. وهو كل الأشخاص الذين أحاطهم بالمدح والإشادة. وعالم إنساني غير مرغوب فيه. وهؤلاء هم الأشخاص الذين لم يسلموا من شعره بما في ذلك الذين مدحهم غير مرة كالزبرقان بن بدر. وكثيرة في الديوان هي الشخصيات الممدوحة من مثل: شخصية بغيض، وعمر بن الخطاب، وأبي موسى الأشعري، وطريف بن دفّاع الحنفي، والوليد بن عقبة. إنّ هذه الشخصيات تمثل في المنظومة الشعرية لدى الحطيئة واسطة العِقد في غرض المدح الذي يمثل جزءا هاما في شعره. فكان يفتش في عوالم شعريته عن مختلف الجزئيات التي يمكن أن تصنع عالما شعريا حافلا يناسب مقامهم في الجود والسخاء. يقول الشاعر في مدح بغيض وآله:

سيري أُمام فإن الأكثرين حصىً والأكرمين إذا ما يُنسبون أباً

قوم يبيت قرير العين جارهم إذا لوى بقوى أطنابهم طنبا

قوم إذا عقدوا عقدا لجارهم شدوا العناج وشدوا فوقه الكربا[*](1)

لقد فتش في أشياء الطبيعة فما وجد شيئا يدل على الكثرة خيرا من عدد الحصى، فشملهم بهذا التشبيه. وأراد أن يصف كرم النسب فما وجد خيرا من لفظ (أبا) التي تحمل عند العربي قديما دلالة التمييز عن صفاء النسب ورفعته. وإن المسافر الذي يقطع الصحراء ميمما نحو الكريم، سوف يشتد به عذاب الطريق، وكل ما تحمله الفيافي في بطونها من عواصف رملية وعطش وسراب يحسبه الظمآن ماء...

(*) الأطناب: الحبال الطوال، العناج: الحبل الذي يُربط به الدلو.

(1) الديوان، ص16.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وبالتالي يصبح من يصل إلى هذا الممدوح قرير العين، وهي دلالة على العين التي تبرد غليل العطشان. إن الحطيئة ينتقي عوالم الأشياء التي يريد أن يعبر بها عن صنائع الممدوح. فيحوله إلى عالم مرغوب فيه. ويتمنى لقياه كل من يسمع هذا الشعر. وها هو يمدح خليفة المؤمنين عمر بن الخطاب، ويرفعه إلى أرقى المنازل:

أمينَ الخليفة بعد الرسول وأوفى قريش جميعا حبالا
وأطولهم في الندى بسطة وأفضلهم حين عُدّوا فعالا
أتتني لسانٌ فكذّبتُـــــها وما كنتُ أرهبها أن تقالا
بأن الوشاة بلا جرمـــــة أتوك فراموا لديك المحالا
فجئتك معتذرا راجـــيا لعفوك أرهب منك النكالا
فلا تسمعنْ بي مقال العدا ولا توكلنّي هديتَ الرجالا
فإنك خير من الزبرقـــان أشد نكالا وخـــير نوالا[1]

يريد أن يبرر ذمته أمام الخليفة عمر بعدما وشي به. فحين رغب الحطيئة في رسم المكانة التي تليق بعمر، جعل نسبه يفوق نسب قريش. وهو خير نسب كان يرجوه الإنسان العربي قديما، لما لقريش من حضور في قلب الجزيرة العربية. فكانت فعالهم يتحدث عنها القاصي والداني، وتُتناقل أخبارها بين القبائل بسرعة الرياح التي كانت تجوب الصحاري والبيادي. ومن هنا كانت الرؤية الشعرية لدى الحطيئة تنزع مثل هذا المنزع فتنتقي وتتخيّر من التعابير ما يناسب. يقول في مدح سعيد بن العاصي الذي أتاه وهو وال على المدينة:

إليك سعيد الخير جُبتُ مـــهامِها يقابـــلني آل بها وتـــنوف
ولولا الذي العاصي أبوه لعلقت بحوران مجذام العَشيّ عَصُوف
ولولا أصيل اللب غضٌّ شبابُـــه كريم لأيام المـــــنون عروف
إذا همَّ بالأعداء لم يثن همـــــه كَعَابٌ عليها لؤلؤ وشنـــــوف[2]

---

(1) الديوان، ص71.

(2) المصدر نفسه، ص83/82.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

إن الشاعر يستحضر كما في أغلب القصائد الأخرى محنة الرحلة، وأن هذه الرحلة لم تكن هينة على النفس، وذلك بفعل الصحراء الموحشة، المستوية(المهمه) التي تشعر النفس بأنها لا تنتهي ولا حد لها، إلى الدرجة التي يصبح فيها السراب(آل) هو العنوان الأكبر لهذه الرحلة. ويؤثث الرحلة بناقة سريعة المشي لا تكلّ ولا تملّ فهي ناقة مجذام نشطة، وهي أيضا عصوف (سريعة السير). وبعد وصف مشقة الرحلة يؤسس لمكانة الممدوح. فيرسم أبعاد الشجاعة المحققة في شخصية ذلك الممدوح. فهو شاب غض كريم النسب صبور على شدائد الأيام. وقال يمدح طريف بن دفَّاع الحنفي:

قالت أُمامة عِرسي وهي خالية إن المطامع قد صارت إلى قُـلَلَ
آمرت نفسي فقالت وهي خالية إن الجواد ابن دفَّاع على العـلل
نعم الفتى عند ملقى زفر عيهلة شبّت لها النار بين الليل والطَّفَل[1]

يرسم في المقطع صورة الممدوح الذي ينتمي إلى عالم مرغوب فيه. فهذا الرجل وجد في زمن قلّت فيه المطامع وعز فيه الجواد، وندر فيه السخي الكريم. وهو رجل ينفق على العِلات أي حتى عندما يصاب ماله بالعلل والقلة. وهو رجل يشهر ناره عندما تميل الشمس إلى المغيب (الطَّفَل). إن هذه المحاسن تمثل الوجه الحقيقي للإنسان الكريم. في الجاهلية كان الكريم يشعل ناره على تلة حتى يراها المسافرليلا، فينزل ويتلقى الطعام والماء. وكان العرب يتباهون بمثل هذه الأفعال حتى أصبحت جزء كبيرا من مآثرهم. فالكريم من يشعل النار كثيرا فيصبح كثير الرماد. وقال يمدح بني مقلّد من بني كليب بن يربوع:

جاورتُ آل مقلّد فحمـــدتهم إذ ليس كل أخي جوار يحمد
أيام من يُرِدِ الصنيعةَ يُصطَنَعْ فينا، ومن يرد الزهادة يزهد [2].

---

(1) الديوان، ص97.

(2) المصدر نفسه، ص162

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

إن المجاورة كانت صفة من عظائم الصفات التي تدل على الكرم والجـود لـدى الإنسان العربي قديما. فكان الجواد من يسمح بالمجاورة والدخول في حمى قبيلته، فيأتي النازل رزق وفير، ولا يصاب بالأذى حتى يقيم زمنا، فإذا اخضرّت أرضه، وأخرجت ربيعها. ترك القوم وعاد إلى ربعه. ومن هنا؛ فالحطيئة يدرك مثل هـذه الأمور، ويحسن توظيفها حتى يرتفع بممدوحه إلى أفضل مكانة. فاسـتعمل كلمـة (جاورت). للتدليل على طول الإقامة. وقال مادحا عروة بن سنة بن غيث:

لم ْ ترَ عَيْني مِثلَ عُروةَ خُلَّةً ومَولًى إذا ما النَّعلُ زلَّ قِبالُها
وأنت امرُؤٌ نجَّيْتني منْ عظيمةٍ مَخوفٍ رداها أو شديدٍ وبَالُهَا
ومَجدٍ لأقوامٍ شآهمْ طَلَبْتَهُ بِنفسٍ كَريمٍ صَوْنُها وابْتِذالُها
وأحلى من التّمر الجَنيِّ وعندَهُ بَسالةُ نَفسٍ إنْ أُريدَ بَسالُها
وَ أقْوَلُ من قُسٍّ وأمضى إذا مضَى منَ السَّيفِ إذْ مسَّ النُّفوس نَكالُها
وأُدْمٍ كَأرْآمِ الظِّبَاءِ وهَبْتَهَا مرَاسيلَ مَشْدُودٍ عليها رِحالُها (1)

يجسِّد هذا المقطع معظم معاني المدح التي ألِفها العرب في أشعارهم مـن كـرمٍ ونجدة للمحتاج وشجاعة وحكمة ورجاحة عقل وبلاغة قولٍ، فعروة هـو الرجـل الذي يحصِّل للقوم مجدهم إذا سبقهم نيله(شآهم)، وهو الرجل الشديد القوي الحاد إذا استدعى الأمر ذلك، وهو الكريم الذي يهبُ البيض من الإبل (الأدم) محملـة بالزاد لمن احتاج العون. وهي صفات جعلت الشاعر يقرُّ بأنَّه صديق لم تر العينُ مثله، وللحطيئة مفهوم متميز للصداقة؛ فلطالما كان الصديق الوفي عنده هو الكريم المعطاء وليس غير ذلك يقول في طريف بن دفاع الحنفي:

يا ليتَ كُلَّ خليلٍ كُنْتُ آمُلُهُ يكونُ مِثْلَ ابنِ دفَّاع منَ البَشَرِ
كأنَّ طرفَ قَطاميٍّ * بمقْلَتِهِ إذا يحارُ هُداةُ النّاسِ لمْ يَحِرِ
حتَّى إذا القَوْمُ كانُوا في رِحالهِمِ كان الجَوادَ بِذي الفاثُورِ والغُمَرِ

---

(1) الديوان. ص135/136.

(*) القطامي: الصقر.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

قدْ يملأُ الجَفْنَةَ الشِّزَى فيتْرِعُها من ذاتِ خَيْفَيْنِ مِعْشاءٍ إلى السَّحَرِ
من كُلِّ شهْباءَ قدْ شابَتْ مشافِرُها تنْحازُ من حسِّها الأفعَى إلى الوَزَرِ[1]

فترتسم صورة ابن دفَّاع من خلال ما يبذل وما ينفق، وللرجل الكريم في العادة مواقف تميِّزه عن غيره خاصة في أوقات الحاجة والعوز أو أثناء السفر، ففي مثل هذه الأوقات يكون الناس أحوج، ويكون من النادر وجود الكريم المعطاء السَّخي. ومن هنا شكَّل الحطيئة ملامح ممدوحه فهو الرجل المبادر بالخوان(الفاثور) والقدح(الغُمَر) إذا كان القوم على رحالهم، وإذا نزلوا باشر في نحر النفيسة من الإبل وإعداد الجِفان لإطعامهم.

لم تقتصر صورة العالم الإنساني المرغوب عند الحطيئة على الخليفة العادل الحكيم، أو الرجل الكريم المعطاء أو الشجاع القوي؛ ذلك أنّ المرأة هي الأخرى كانت حاضرة في هذا العالم، مُجَسَّدة في العديد من الصور المستوحاة من حياة الشاعر بمختلف مراحلها.

لقد عاش الحطيئة حياة الترحال، وصوّر شعره هذه الحياة بتفاصيلها. فكان شعره وصفا لما يلاقي ويشاهد، وفخرا وحماسة إذا استدعت المواقف ذلك، ومدحا إذا دعت الحاجة ورثاء إذا تكلّم الوفاء في نفس هذا الشاعر، وبجانب هذا كلّه كان شعره في بعض الأبيات والمقاطع ــ مع قلّتها ــ تجسيدا لعواطفه وأحاسيسه اتجاه المرأة. يقول:

ألا طَرَقَتْنا بعدما هجدوا هنْدُ وقدْ سِرنَ خَمساً واتلأبَّ بنا نجْدُ
ألا حبَّذا هِنْدٌ وأرضٌ بها هندُ وهندٌ أتى من دونها النَّأي والبُعْدُ
وهندٌ أتى من دونِها ذو غوارِبٍ يُقمَّصُ بالبوصيِّ مُعرَوْرِفٌ وَرْدُ[2]

فهو تصوير للبعد الذي فرق بينه وبين هند، فقد حال بينهما بحر عالي الموج (ذو غوارب)، أحمر لكدرته(وَرْدٌ)، شديد الاضطراب. والحديث عن المرأة عموما

---

(1) الديوان. ص148/149.

(2) المصدر نفسه. ص39.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وتجسيد العواطف تجاهها وتصوير الفراق والبعد عنها، وما ينتج من ألم ومعاناة، هو من الصور المألوفة في الشعر العربي القديم، حتى أصبح ركنا من أركان القصيدة يعمد إليه الشعراء بهدف استكمال هيكل القصيدة حتّى وإن كانت المرأة المذكورة غير موجودة بعينها. وهذا النمط من الشعر أو هذا النوع من الغزل هو ما نجده في أشعار الحطيئة، فقد « يتجه الشاعر إلى الغزل بوحي من الصناعة، الصناعة الشعرية، التي تدفعه إلى هذا النوع من الشعر، فيأتي باللفظ العذب، والمعنى الرائع، دون أن يملأ الحب قلبه، ودون أن يقصد بقوله هذا امرأة بعينها، شغف بها حبا، وملكت عاطفته، وشعوره، والشاعر إذ يتحدث عن هذه الناحية ويصفها كأنّه يريد أن يستوعب أبواب الشعر. »[1]. ويقول في موضع آخر:

ألا طرقت هندُ الهنودِ وصُحْبَتي بحَورانَ حوْرانِ الجُنودِ هُجودُ

فلمْ ترَ إلاَّ فتيةً و رِحالهمْ و جُرْدًا على أثباجهنَّ لُبودُ[2]

فتذكّر هند هنا، يتم من خلال استحضار طيفها، « وطيف الحبيب نوع من الذكرى، فإذا غاب الحبيب، كان خياله صورة منه، ينظر إليه، ويحدّثه ويناجيه، ويلومه على هجره وتجنّيه، وفي غصص الهوى يحدثك الشاعر عن الفراق، وما يترك في النفس من مرارة وألم ».[3]. فيقول:

كأنْ لم تُقم ْأظعانُ هند بمُلتقًى ولَمْ ترعَ في الحيِّ الحِلالِ تَرودُ

ولَمْ تحتَلِلْ جَنْبَيْ أثال إلى الملا ولمْ ترعَ قوًّا حِذيمٌ و أسيدُ

بها العينُ يَحفِرْنَ الرُّخامى كأنَّها نَصارَى على حين الصلاةِ سجود

إذا حُدِّثَتْ أنّ الذي بي قاتلي مِنَ الحبِّ قالت: ثابت و يزيدُ

إذا ما نأتْ كانت لِقلْبي علاقةٌ وفي الحيِّ عَنها هجرة وصُدُودُ*(4)

---

(1) حسّان أبو رحاب: الغزل عند العرب. مطبعة مصر.القاهرة. ط1 .1947م.ص158.

(2) الديوان .ص222.

(3) حسّان أبو رحاب: الغزل عند العرب.ص165.

(4) الديوان. ص223.

(*) ترود: تختلف. الرخامى: نبات رملي. قوّا: موضع.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الملاحظ على هذه الأبيات، وكذلك المقاطع السابقة، غياب صورة المرأة المألوفة في أشعار العرب، فلطالما ارتبط تصويرها بالشمس؛ والغزالة والمهاة، بينما يستحضرها الحطيئة وسط مشاهد الرحيل وتذكر ما كان من ودّ ووصال قبل ذلك. فيغيب الوصف الفني لها في خضم وصف الألم والمعاناة ، و سرد بعض ما دار بينهما، وهذا ما يضطرّه إلى إعادة بعض مشاهد الحياة للتصبّر والتعزّي. ويقول في موضع آخر:

أرَسْمَ دِيارٍ من هُنَيْدَةَ تَعرفُ بأَسقُفَ مِنْ عِرْفانِها العَيْنُ تَذْرِفُ
سَقى دار هندٍ مُسبِلُ الودقِ مَرُّهُ رُكامٌ سَرى من آخر اللَّيل مُرْدِفُ
كأنَّ دموعي سحُّ واهيةِ الكُلى سقاها فَرَوَّاها من العينِ مُخْلِفُ*(1)

تصور لنا هذه الأبيات ألم الفراق والرحيل، ذلك أنّ رؤية منازل الحبيب وقد صارت أطلالا من الأمور التي تبعث الحزن في النفس.

لقد ارتبطت صورة المرأة إذًا، في شعر الحطيئة بمشاهد التنقل والرحلة، ذلك أنّ معظم الصور الفنية التي وظّفها فيها كانت عبارة عن وصف تبعات الفراق والبعد، ولعلّ تشكّل صورة المرأة لدى هذا الشاعر وعلى هذا النمط يرجع إلى الحياة القاسية التي عاشها والترحال الذي كان وسيلة البحث عن سبل العيش الكريم، ومن هنا غاب الحس الجمالي اتجاه المرأة وحلَّ محلّه نوع من الشعور بالمشاركة الوجدانية لها في حلّه وترحاله.

(*) أسقُفَ: اسم موضع، الوَدَق: المطر، مُردِف: رديف ومعين.

(1) الديوان. ص236.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ب- الممجوج:

في مقابل العالم الإنساني المرغوب فيه، يأتي العالم الثاني المناقض للأول، فهو عالم إنساني غير مرغوب فيه. وتتمثل عدم الرغبة في كونه مصنّفا في شعر الحطيئة ضمن نصوص الهجاء. ولقد تعددت الأشكال والدلالات والأنساق المعبرة عن صور المهجو. فقد تفنن الحطيئة في رسم عوالم مكللة بمختلف معالم القبح التي كانت تظهر في نصوصه الشعرية. فهاهو يعرّض بالزبرقان الذي وعده بتمر ولبن حين التقى به، ولكنه لم يف بوعده. ولاقى الحطيئة عزوفا من قبل أهل الزبرقان فاحتضنه آل شماس. فقال:

أغررتني وزعمتَ أنّك لابن في الصيف تامر
فلقد كذبتَ فما خشيتَ بأن تدور بك الدوائر
وأمرتني كيما أُجا َ مع عصبة فيها مقاذر
ولحيتني في معشر هم الحقوك بمن تفاخر
ولقد سبقتهم إليَّ فقد نزعتَ وأنت آخر[1]

لقد كان امتناع البعض عن العطاء، ومدّ يد العون للحطيئة سببا كافيا للتعريض بهم، ووصفهم بأقبح الصفات، فيقول:

فأما بجادٌ رهطُ جحشٍ فإنّهمْ على النَّائباتِ لا كرامٌ وَ لا صُبرْ
إذا نهضت يوماً بِجادٌ إلى العُلَى أبى النّاشئ الموْهون والأشمطُ الغُمُرْ
تَدُرُّونَ إنْ شُدَّ العِصابُ عَليكُمُ ونأبى إذا شُدَّ العِصابُ فلا نَدُرْ
نعامٌ إذا ما صيحَ في حجراتِكُمْ وَأنتمْ إذا لم تسْمَعُوا صارِخًا دُثُرْ
ترى اللُّؤمَ منهم في رقابٍ كأنَّها رِقابُ ضِباعٍ فوق آذانها الغـَفَرْ[2]

ألحق الشاعر ببني بجاد كلّ صفة يمكن أن تصوّر معاني الذلّ والمهانة لهم، ومن الواضح أن هذه الصور تحركها خلفية نفسية غاضبة وساخطة على هؤلاء القوم،

---

(1) الديوان، ص34/33.

(2)المصدر نفسه، ص102

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

فوصفهم بالبخل؛ والضعف والجبن؛ إذ إنهم كالنّعام لا يلوي بعضهم على بعض إذا صيح فيهم، غلاظ الأعناق كالضباع لم تهزلهم الحروب ولا النوائب لتجنبهم وابتعادهم عنها. وقال فيهم أيضا:

قَبَحَ الإله بني بِجادٍ إنَّهمْ لا يُصلِحُون وما استطاعوا أفْسَدُوا
بُلْدُ الحفيظةِ واحدٌ مولاهُمُ جُمُدُ على من ليْسَ عنهُ مُجْمَدُ
أغمارُ شُمْطٍ لا تثوبُ حُلُومُهُمْ عندَ الصباحِ إذا تَعُودُ العُوَّدُ
فإذا تقطَّعتِ الوسائلُ بيننا فَبما جنتْ أيديهمُ فليَبْعَدُوا
من كان يحمدُ في القِرى ضيفاتُهُ فبَنُو بجادٍ في القِرَى لمْ يُحْمَدُوا (1)

يبدو واضحا سخطه وغضبه على بني بجاد، من خلال هجومه عليهم بهذه الحدة، فهو لم يترك لهم خصيصة تلحقهم بما عرف عن العرب من كرم ونجدة وغيرها من صفات إلاّ ونفاها عنهم، فهم يفسدون بين الناس بدل أن يصلحوا، بخلاء على من لا ينبغي أن يُبخل عليه(جُمُد)، انعدمت فيهم رجاحة العقل وسداد الرأي، لا يكرمون الضيف ولا يحرصون على وصل حبال المودّة مع غيرهم. وإذا كان يهجو القوم في هذه الأبيات لعدم إجابتهم المحتاج وعدم إكرامهم الضيف؛ فإنه في أبيات أخرى يهجو هذا الضيف ذلك أن الحطيئة هو نفسه لا يمتلك من صفات الكرم والسخاء ما يجعله مخوّلا لاستقبال الضيوف وإكرامهم. فيقول في من نزل عنده:

وَسلَّم مرتَّين فقلتُ مهلاً كفتكَ المرَّة الأولى السَّلاما
ونقنقَ بطنُهُ ودَعا رُؤاسًا لِمَا قَدْ نالَ مِنْ شبَعٍ وناما(2)

ونزل عنده رجل من بني أسد واسمه صخر بن أعيا فقراه الحطيئة مضطرّا وقال فيه:

لمّا رأيتُ أنَّ ما يبتغي القِرَى وأنَّ ابنَ أعيا لا محالةَ فاضحِي
شددتُ حيازيمَ ابنِ أعيا بشربةٍ على فاقةٍ سدَّتْ أصولَ الجوانحِ

---

(1) الديوان. ص161.

(2) المصدر نفسه.ص229

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وما كنت مثلَ الكاهليِّ وعرسِهِ بغى الوُدَّ منْ مَطْروفةِ العَينِ طامحِ[1]

فمن تعوّد سؤال الناس وطلب المال والعون والضيافة صَعُبَ عليه أن يُكرمَ الضيف، وثَقُلَ عليه أن يبذُل من ماله أو طعامه في سبيل ذلك.

ولم يقتصر عالم الحطيئة الممجوج والمرفوض على من بخل ورفض إكرامه، أو على من أهمله وعزف عن مساعدته، بل تعدّى ذلك إلى كلّ من اعتبره سببا في معاناته بشكل مباشر أو غير مباشر، فنراه يهجو أمه بقوله:

جزاك اللهُ شرًّا من عجوزٍ وَلقّاك العقوقَ منَ البَنينا
تنحَّيْ فاجْلسي منّا بعيدًا أراحَ اللهُ منكِ العالمينا
أغِرْبالا إذا استُودِعْتِ سرًّا وكانونًا على المتحدِّثينا
ألم أوضحْ لكِ البغضاءَ منِّي ولكنْ لا إخالُكِ تعقلينَا
حياتُكِ ما علِمتُ حياةُ سوءٍ ومَوْتُكِ قدْ يَسُرُّ الصَّالِحينا[2]

لقد بلغ به غضبه وسخطه من الناس المحيطين به أن هجا أمه، ولعله يعاتبها في قرارة نفسه ويلومها على أمر لا يد لها فيه، إذ إنَّه، وكما يبدو، رافض كثيرا من الأمور في حياته، وأمه بطريقة أو بأخرى من أسباب وجوده في هذه الحياة، ومن هنا وجدناه يهاجمها في أكثر من موضع.

تشكّل إذاً، تصور الحطيئة لأفراد هذا العالم غير المرغوب والممجوج، انطلاقا من طريقة تعاملهم مع ظروف حياة هذا الشاعر، واستنادا لردود أفعالهم تجاه متطلباته؛ فكانت صفات البخل، ورفض المساعدة، وعدم البذل والعطاء، هي التي تستوجب إلحاق الناس بهذا العالم مهما اختلفت درجة ارتباطه بهم، أو تعاملهم معه.

---

(1) الديوان.ص129

(2) المصدر نفسه. ص123

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

2- العالم الطبيعي الحسي:

أ- العالم الحيواني:

لعل العالم الحيواني هو واحد من أقوى العوالم الحاضرة في النص الشعري لدى الحطيئة؛ فهو مندمج وملازم للتعبير الشعري. ويتحول إلى مكون حقيقي لا يمكن تجاوزه لدى هذا الشاعر. فيمكن للدارس التوقف – داخل نصه - مع الحمامة، ومع النعامة، ومع الناقة، والظباء، والكلاب، والذئاب...

فحركة النص حافلة بذلك، وتتناغم مع المعطى الوجداني لدى الشاعر؛ فيغدو الأمر جزءا من التركيبة الوجدانية. ولعل الناقة لها وجودها العربي الكبير، سواء في العمق النفسي، أو في الجانب الحياتي. وهي عنده جامعة لمقومات الحياة؛ فيها الركوب، ومنها اللبن واللحم والغطاء. ومن هذا المنظور، وردت في شعر الحطيئة بشيء من الكثافة الدلالية التي ارتقت بها فنيا إلى أعلى مراتب الجمال. يقول:

طافت أُمامــةُ بالركبان آونــةً ... يا حُســـــــنَه من قوام ما ومُنْتقبا
إذْ تستبيك بمصقول عوارضُــه ... حُمش اللّثات ترى في غربه شنبــا
قد أخْلقتْ عهدها من بعد جدّته ... وكذّبتْ عهد ملهوف وما كذبـــــا
وبلدة جبتها وحدي بيعملـــــة ... إذا السراب على صحرائها اضطربا
بحيث ينسى زمام العنس راكبها ... ويصبح المرء فيــها ناعسا وصبــا
مستهلك الورد كالأسدي قد جعلت ... أيدي المطيّ به عادية رُغُـــــبا
يجتاز أجواز قفر من جوانبـــه ... تأوي إليه وتلقى دونه عتبـــــا
إذا مخارم أحياء عرضن لـــه ... لم ينبْ عنها وخاف الجور فاعتتبا
والذئب يطرقنا في كل منـــزلة ... عدو القرينين في آثارنا خببـــا[1]

إن قصة هدا النص الشعري معروفة. فقد التقى الحطيئة الزبرقان بن بدر، وطلب منه هذا الأخير أن يقيم في عشيرته، وكتب إلى أهـــــله قائلا: أقري هذا

---

(1) الديوان. ص11 وما بعدها.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الرجل وأهله حتى أقدم عليك. وكان أن جفت امرأة الزبرقان الحطيئة. واستغل بغيض بن عامر هذه الجفوة التي حصلت، وقال للحطيئة: هل لك أن تنتقل إلي فأعطيك وأحبوك، وأضمن لك مالك من الدهر، فأيّما بعير هلك فلك اثنان مكانه، وأيّما شاة هلكت لك فلك اثنان مكانها. فطمع الحطيئة في ذلك فاتبعه. إلى أن صار الأمر إلى عمر فقال: أقيموه بين الحيين ثم ليدعه الحيّان جميعا فأين ذهب فهم أحق به. فقال القصيدة.[1].

ولا شك في أن حياة الرحلة، والتنقل من مكان إلى آخر، كانت من أقوى العوامل في حياة الحطيئة التي تركته عرضة للاستجداء وطلب النعمة من قوم إلى قوم. فكان يحتكم لمن يدفع أكثر، ويطيع من كانت يده سخية مجوادة. وفي خضم الرحلة كانت عوالم الطبيعة تحيط به في كل الأحايين. فيترصدها ببصره وبصيرته. بل أكثر من ذلك يحاكيها ويحاورها. ومن هنا تدخل في التشكيل الشعري لديه. لقد كانت الناقة عند الحطيئة شاهدة على هذه الرحلة، فغدت تشاركه المحنة ومتاهات الصحراء الطويلة. والمقطع الذي ورد قبل قليل دليل على معالم ذلك. فالرحلة تقطعها الناقة النجيبة المطبوعة على العمل (اليَعْمَلَة)، وتقطعها أيضا الناقة الصلبة (العنس). وكل ذلك يحدث في صحراء يحكمها السراب ويضطرب مسيرها وتتشعب أجواز قفرها، وتتعقد سبل سيرها بين طرق غليظة (مخارم والجور)، وطرق مستوية. وفي المعنى نفسه، يقول في موضع آخر:

فهل تُبلغنَّكها عِرمـــــــسٌ صموتُ السُّرى لا تشــكّى الكَلالا
مفرجة الضَّـــــــبع موارةً تخدُّ الإكام و تنفي النِّقالا
إذا ما النّواعج واكبـــــنْها جشمن من السير رَبوا عُضَالا
وإن غضبت خلت بالمشفرين سبائخَ قطنٍ و برِسا نُسالا
و تحدوُ يديها زَجولا الحصى أمرّهما العصبُ ثمَّ استــمالا
وتحصفُ بعد اضطراب النُّسوع كــما أحصف العلجُ يحدو الحِيالا*

---

(1) للاطلاع أكثر ينظر الديوان. ص10 وما بعدها.

(*) عرمس: الشديدة. تخدّ الإكام: تقطعها. النقال: النعال. النواعج: البيض من الإبل. تحصف: تعدو بسرعة.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

تطير الحصى بِعرى المنْسمَيْنِ إذا الحاقفاتُ إلفن الضِّلالا
وترمي الغيوبَ بِماويَتَيْنِ أُحْدِثَتَا بعْدَ صــقْلٍ صِقَالا[1]

يبدو من الواضح أن الناقة قد شكّلت حقلا خصبا للصور الفنية في أشعار الحطيئة، وبنظرة فاحصة للديوان يتبين لنا أنّ الناقة أخذت النصيب الأوفر في بناء هذه الصور من بين باقي الحيوانات الأخرى، ثم يليها الجمل والخيل، وبعدهما الظباء و البقر وحمر الوحش، ثمّ ترد الطيور وصغارها و الذئب والعقاب، وبشكل نادر جدا، يأتي الحطيئة على ذكر بعض الحيوانات مثل: الأسد والكلب والأفعى والجراد، وبعض الحشرات كالذباب. ولعل النص الذي أمامنا يؤكد هيمنة الناقة على توظيف العالم الحيواني عند هذا الشاعر الذي ارتبطت حياته بالسعي والترحال طلبا للعون وبحثا عن الرزق، فكانت الناقة خير أنيس وأفضل معين في مسعاه. وعلى الرغم من أن القصيدة التي ضمت هذه الأبيات هدفها بالدرجة الأولى مدح عمر بن الخطَّاب رضي الله عنه، والاعتذار من الزبرقان، إلا أن الحطيئة لم يبخل على ناقته بهذا التصوير المطوّل والدقيق؛ كيف لا وهي التي تمكنه من بلوغ غايته والوصول إلى من يمدح ويستعطف. فتقطع به المسافات الطوال التي لا تستطيع قطعها إلا الناقة الشديدة الشبيهة بالصخر(العِرْمِسُ)، والصموت التي لا ترغو لصبرها (صموت السُّرى) مهما طال مسيرها، سريعة (موَّارة) حتى في الأوقات التي يشتد فيها الحر لدرجة أن باقي الإبل عاجزة عن اللّحاق بها.

لقد كانت الناقة مادة للعديد من صور الحطيئة، واستطاع ببراعته أن يوظفها توظيفا فنيا رائعا إلى حد المبالغة أحيانا، ومن طريف ما ذُكِر بهذا الشأن ما ورد في قصيدة يهجو فيها قومه مطلعها:

ألا من لقلبٍ عارم النظراتِ يقطِّع طول اللَّيلِ بالزّفراتِ [2]

---

(1) الديوان. ص70

(2) المصدر نفسه. ص112

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

فبعد فراغه من هجاء قومه بأفضع وأقبح الصفات من بخل وجبن وانعدام الشجاعة والمروءة، اتجه إلى إبله وراح يصفها بشيئ من المبالغة في التعظيم لها قائلا:

مهاريسُ يُروي رسْلُها ضيفَ أهلِها إذا النَّارُ أبدَتْ أوْجُهَ الخَفِراتِ
عِظامُ مَقيلِ الهامِ غُلبٌ رقابها يُباكِرْنَ بردَ الماء بالسَّبَرَاتِ
يُزيل القتادَ جَذبُها عن أُصولِه إذا ما غدت مُقْوَرَّةً خَرِصاتِ
إذا أجحرَ الكلبَ الصقيعُ اتَّقَيْنَهُ بأثْباجِ لا خورٍ و لا قَفِراتِ[1]

ولما سمع عمر بن الخطاب هذه الأبيات قال له: بئس الرجل أنت تمدح إبلك وتهجو قومك[2]. وذلك لأن الحطيئة تعمد أن يمدح إبله بنقيض الصفات التي هجا بها قومه، فإن كان أكثر ما يزعجه من قومه بخلهم عليه فقد وصف إبله بالجود والكرم بلبنها(الرسل) على الضيوف، وإذا كان قد شبه في أبيات سبقت هذه المقطوعة قومه "بالتيوس" فإنه يُلحق بإبله كل معاني القوة والصبر والتفوق، فهي شديدة الأضراس(مهاريس) إذا لم يكن مرعى سوى الشجر الذي به شوك (القتاد) استطاعت أكله. سمينة تتقي الصقيع بظهورها إذا انجحرت الكلاب من شدة البرد.

و لم يقتصر ذكر الحطيئة للناقة بوصفها وسيلة للسفر والترحال؛ بل كانت في الكثير من الأحيان أنيسا له في وحدته، ووسيلة للتصبر على قهر الزمان، وفقد الأحبة. فيقول:

تذكَّرتُ فيها الجَهْلَ حتَّى تبادَرتْ دُمُوعي وأصحابي عليَّ وقوفُ
يقولون هل يبْكي منَ الشَّوقِ مُسلمٌ تخلَّى إلى وجهِ الإلهِ حَنِيفُ
فلأْيًا أزاحَتْ علَّتي ذاتُ مَنسِمٍ نَكيبٍ تغالى في الزِّمامِ خَنُوفُ
مُقذَّفةٌ باللَّحمِ وجناء عَدْوُها على الأيْنِ إرْقالٌ معًا ووَجيفُ *[3]

---

(1) الديوان. ص114

(2) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(3) المصدر نفسه، ص82.

(*) مقذّفة: سمينة. خنوف: تميل برأسها. الإرقال والوجيف: ضربان من السير.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

فبعد أن طال وقوفه على الدار، لم يستطع منع حزنه وإيقاف دموعه سوى ذكر الناقة التي أزاحت علته وهمه، إذ إن وصفه لها ومتابعته لتفاصيل هيئتها ومشيها وسرعتها ينسيه حزنه. ولعل هذه العلاقة المتينة، وهذا الارتباط الوثيق بالناقة هو ما جعل الحطيئة يقول شعرا لما فقد إحدى إبله؛ فقد ذكر ابن سلاَّم أنّ الحطيئة خرج مرة مع ابنته مُلَيْكَة، وامرأته أُمامة، على ذَوْدٍ له ثلاثٍ، والذود هو قطيع الإبل من الثلاث إلى التسع، فنزل منزلا وسَرَحَ ذودَهُ، فلما قام للرّواح فقَدَ إحداهُنَّ [1]، فقال:

أَذِئْبُ القفرِ أمْ ذِئْبٌ أنيسٌ أصاب البكْرَ أمْ حَدَثُ اللَّيالي

ونحنُ ثلاثةٌ وثلاثُ ذَوْدٍ لقدْ جارَ الزمانُ على عِيالي[2].

ولم يكتف الحطيئة بهذا القدر من التوظيف الفني للنَّاقة، بل راح يستخدمها مقياسا للتفاخر والتباهي، فيقول في قصيدة يهجو فيها الزبرقان ويمدح بغيضا:

قوم هم الأنف والأذناب غيرهم ومن يسوّي بأنف الناقة الذنبا[3]

هكذا تصبح الناقة معيارا للتفوق، والسمو، والتعالي، والتفاخر. وبعدما كان القوم قد شذوا عن قاعدة القبيلة العربية القديمة التي كانت تستهجن الاسم، وتأنف ممن يعرض بهم. أصبحت تتباهى باسمها(أنف الناقة).

لقد كان الحطيئة، كباقي سكان الصحراء العربية، خبيرا بأنواع الإبل ملمَّا بأوصافها، قادرا على تَّمييز الشريفة من الوضيعة الأصل. ومن هنا راح يميِّز بين أصناف الناس انطلاقا من توظيف التفاوت الموجود بين أنواع الإبل فيقول في إحدى قصائده:

فما جعلَ الصُّعْرَ اللِّئامَ خُدودُها كَآدَمَ قَلباً من بناتِ جديلِ * [4]

---

(1) ابن سلاّم الجمحي: طبقات فحول الشعراء. 114/1

(2) الديوان.ص270

(3) المصدر نفسه، ص17

(4)المصدر نفسه. ص92.

(*) الصّعْر: ميل في الوجه. جديل: فحل.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

والمقصود هنا أنْ لا أحد يسويّ بين الإبل اللئيمة الخدود والجمل الأبيض الخالص المنسوب إلى الفحل (جديل).

وفي سياق العالم الحسي الطبيعي الذي يحفل بالحيوان ككائن له حضوره وجدواه، يتمثل الشاعر الحطيئة حياته وهو في أرذل العمر، حيث ضاق به العيش، واعتراه العجز، واستبد به الفناء:

لعَمْرُك ما رأيت المرء تبقى طريقته وإن طال البــقاء
على ريب المنون تداولـــــته فأفنته وليس لها فنـــــاء
إذا ذهب الشباب فبان منـــه فليس لما مضى منه لقاء
يَصَبُّ إلى الحياة ويشتهيها وفي طول الحياة له عناء
فمنها أن يُقاد به بعيـــــــر ذلول حين تهترش الضّراء[1]

فمن شدة معايشته للإبل والنوق والجمال، يتحفز شعريا للتعبير عن مدى معاناة كبير السن. إذ يغدو عاجزا عن رأس بعيره أن يضبطه وإن كان ذلولا مخافة أن ينفر به عند اهتراش الكلاب. إن وسيلة التعبير هنا والمتمثلة في البعير مردها إلى شدة احتكاك الشاعر بنمط الحياة الذي كان يحتويه. فكان البعير – على الرغم من سهولة اقتياده – وسيلة تعبيرية فعّالة في إبراز الضعف الإنساني عندما يذهب الشباب.

وإذا كان الرجل العربي قديما مرتبطا بالناقة في ترحاله وتنقّله وأيّام سلمه؛ فإنّه في أوقات صيده وغزوه وأيام حروبه شديد التعلق بالخيل، ومن هنا وجدنا أن صورة الخيل عند الحطيئة ارتبطت بذكر الوقائع والحروب، فلا تكاد تُذْكَر الحرب في أشعاره إلا والخيل مجسّدة باعتبارها رفيقة الفارس وعامل قوة للمحارب. ولعلّ الملاحظ بهذا الشأن، هو تكرر الصورة ذاتها عن الحرب والخيل في العديد من المواضع، وهذا ما يجعلنا نلمس نوعا من التفاؤل ربطه الشاعر بقوة الحصان وسرعته وقدرته في المعارك، ولأن تحقيق المكاسب ــ من أي نوع كانـــت سواء

---

(1) الديوان، ص60/59

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

مادية أو معنوية أو حتى دينية ــ هو الهدف من الحروب، فقد عقد الحطيئة الآمال على الخيل والسلاح في تحقيق هذه الغاية مع توفر الفارس أوّلا. ومن هنا، تشكلت العديد من الصور على هذا النمط في أشعار الحطيئة، وكانت في الغالب تقوم على ثلاثية الفارس وشجاعته، وسلاحه المتمثل في السيف أو الرمح، والحصان أو الفرس التي يمتطيها فيقول في قصيدة يمدح فيها أبا موسى الأشعري ويصف غزوه للعراق:

جمَعت من عامرٍ فيهِ ومن أسَدٍ ومن تميمٍ ومن حـــاءٍ ومن حامِ
وما رضيتَ لهمْ حتىَّ رفَدْتهمُ من وائلٍ رَهْطِ بِسْطامٍ بأصْرامِ
فيه الرِّماحُ وفيهِ كلُّ سابغةٍ جدلاء مُبْهمةٍ من نسجِ سلاَّمِ
وكلُّ أَجْرَدَ كالسَّرْحانِ أترزهُ مَسْحُ الأكُفِّ و سَقْيٌ بعدَ إطْعامِ
وكلّ ُ شوْهاءَ طَوْعٍ غَيْرِ آبِيَةٍ عِنْدَ الصباحِ إذا همُّوا بإلْجامِ[1]

من خلال هذه الأبيات يرتسم مشهد إعداد العدة للحرب، بداية بجمع الرجال من مختلف القبائل، وتزويدهم بالرماح والدروع (السابغة) التي يحتاجون، ثمّ الخيول وهي العامل المثير للحركة في هذه الصورة، إذ إنَّ تشبيهه لها بالذئاب، وما يلحق ذلك من صور السرعة والخفة والذكاء، ووصف نمط إلجامها ومطاوعتها لصاحبها وقت الإسراج، أضفى على المشهد ــ بالإضافة إلى صورة جمع الرجال والسلاح ــ نوعا من الحيوية والحركة، وهو تماما ما يتطلّبه مقام الإعداد للحرب. ويقول في موضع آخر :

جادت لهُمْ مُضَرُ العُلْيا بِمَجْدِهِمِ وأَحْرَزُوا مَجْدَهُمْ حِينًا إلى حينِ
أحْمَتْ رِمَاحُ بني سَعْدٍ لِقوْمِهِمِ مَرَاعيَ الحُمْرِ والظِّلْمانِ والعِينِ
بِكُلِّ أجْرَدَ كالسِّرْحانِ مُطَّرِدٍ وَ شَطْبَةٍ كَعُقابِ الدَّجْنِ يُرْدين[2]

فحماية المراعي والديار تكون بامتلاك عوامل القوة والبأس، والتي تتلخـــــــص

---

(1) الديوان. ص75

(2) المصدر نفسه، ص174

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

من منظور الحطيئة، في السلاح والخيل. ولعل الملاحظ هنا هو تعامل الشاعر مع هذا الحيوان. فلقد ارتبط ذكر الحصان ــ والخيل عموما ــ لديه بالحرب وبالحيوانات المفترسة والسريعة، أو حتى الطيور الجارحة (العقاب) ؛ وهو ما يجعلنا نتلمس ثقته الكبيرة ــ وهي ثقة موجودة عند الرجل العربي عموما ــ بقدرة وقوة هذا الحيوان ؛ إلا أننا نلاحظ كذلك عدم ارتباطه بالخيول وجدانيا وذلك لغياب الحس الفني في الصور المتضمنة وصفه لها، بخلاف ما عهدناه في تعامله مع الإبل؛ ولعل مرد ذلك، هو حياة الترحال المعتمدة على الإبل التي صاحبها، والتي ولّدت لديه حسًّا ومخزونا عاطفيا تجاهها، وبُعده عن خوض المعارك والحروب المرتبطة بالفروسية وركوب الخيل. إلا أنّ هذا لا ينفي امتلاك الحطيئة معرفة وخبرة بأنواع الخيول ومختلف ألقابها، ويبدو ذلك واضحا من خلال توظيفه لأسماء وأوصاف متنوعة تدل على أنواع متمايزة للخيول؛ من ذلك ما ورد في الأبيات السابقة؛ فالأجرد هو قصير الشعر، وقيل هو السبَّاق ومن ذلك قول امرئ القيس في معلقته:

وقدْ أغْتدي والطَّيرُ في وكَناتِها بمُنجردٍ قيدِ الأوابدِ هَـــــيْكلِ

مكرٍّ مفرٍّ مقبلٍ مدبرٍ معا كجُلْمُودِ صخرٍ حطَّهُ السَّيلُ منْ عل[1]

والشوهاء هي الفرس الذكية، أمَّا الشطبة فهي السَّبْطة اللحم والحسنة.

ولقد تعود الشعراء على استخدام العديد من أسماء فحول الخيل وجيادها، ومن ذلك: الشَّموس، والطَّيار، والغبراء، والغمامة، وذو العُقال، والترياق، والعطَّاسُ، والصاحب، والعُباب...إلخ[2]، وهو ما نجده أيضا في قول الحطيئة:

---

(1) الزوزني: شرح المعلقات السبع.دار الكتب العلمية.بيروت.دت. ص26.

(2) شاكر هادي شكر: الحيوان في الأدب العربي. مكتبة النهضة العربية.عالم الكتب.بيروت. ط1، 1985. 29/2 وما بعدها.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

يؤمُّ العدُوَّ حيثُ كان بِجَحْفَلٍ يُصِمُّ السَّميعَ جَرْسُهُ و صَوَاهِلُهْ
تَرَى عافِيَاتِ الطَّيْرِ قَدْ وَثِقتْ لها بِشِبْعٍ مِنَ السَّخْلِ العِتاقِ مَنَازِلُهْ
إذا حانَ منْهُ منزِلُ اللَّيْلِ أَوْقَدَتْ لأَخْرَاهُ في أَعْلَى اليَفَاعِ أَوَائِلُهْ
بَنَاتُ الأَغَرِّ و الوَجيهِ ولاحِقٍ يُقَوَّدْنَ في الأَشْطَانِ ضَخْمًا جَحافِلُهْ[1]

فالجيش الضخم(الجحفل) الذي يذهب لمواجهة العدو، ينبغي أن تكون خيوله من الفحول، المطيعة والسريعة، التي لشدة جهدها تجهض فتتغذى الطير بما تلقيه. ومع ذلك فهي قادرة على مواصلة المهمة. و"بنات الأغرِّ" و"الوجيهِ" و" لاحق" كلّها أسماء للفحول من الخيل؛ ولطالما تكرّر ذكرها في الشعر العربي في الجاهلية والإسلام، ومن ذلك قول أحمد بن محمد العلوي:

وكأنَّ أدْهَمَهُ الأغرَّ إذا بَدَا ليلٌ يُفاجِئُنا بِفَخْرٍ مُشرقٍ
يَخْتال في الرَّهْجِ المُثارِ لدى الوغَى فتراهُ مثلَ العارضِ المُتَأَلِّقِ[2]

ومثال ذلك أيضا قول عبد الله بن محمد:

وأدهمُ من آلِ الوَجيهِ ولاحِقٍ له اللَّيلُ لَوْنٌ والصباحُ حُجُولُ
تحيَّرَ ماءُ الحُسْنِ فوق أَديمِه فلوْلا التِهابُ الحُضْرِ ظلَّ يَسيلُ[3]

وتحضر الظباء والأبقار الوحشية كمكون آخر له حضوره داخل النص الشعري لدى الحطيئة. يقول مادحا الوليد بن عقبة بن أبي معيط:

عفا توأم من أهله فجُلاجـــله فرُدَّ على الحي الجميع جمـــــائلهْ
وعالين رقْمًا فوق عَقْم كأنـــه دم الجوف يجري في المذارع واشله
كأن النعاج الغرَّ وسط رحـــالهم إذا استجمعت وسط الخدور مطافله[4]

---

(1) الديوان.ص79
(2) شاكر هادي شكر: الحيوان في الأدب العربي. 65/2.
(3) المرجع نفسه. ص68.
(4) الديوان، ص 78/77.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ففي الرحلة تشد الرحال، وتحزم الأمتعة، وتمتطي النساء الهوادج، ويأخذ الرجال بأطراف الأحاديث بينهم. وفي ذلك صورة لمشهد الجمال الذي تزيده المرأة جمالا على جمال. فتشبه النساء هنا بالنعاج. وهي الأبقار الوحشية التي لها صدى كبير في الوجدان العربي. وهي رمز لجمال الطبيعة الفطري الساحر. فحين تستبد الصحراء بالإنسان العربي، تمنحه تلك الطبيعة بعضا من أشيائها الجميلة فتكون متنفسا له. ومنها صورة أسراب البقر ومختلف القطعان التي تجوب الصحاري طولا وعرضا. ويكتمل مشهد هذا العالم الحيواني الذي تزينه الأبقار الوحشية، بحوارها مع أشياء الطبيعة الحسية، ويتجلى ذلك في الفضاء المكاني الذي يمكن أن تتواجد فيه تلك الحيوانات. يقول الشاعر:

شاقتك أضعان لليـــــ لى يوم ناظرة بواكـــــر
في الآل يحفرها الحُدا ةُ كأنها سُحُقٌ مـــــواقر
كظباء وجرة ساقهـــــ نٌ إلى ظلال السّدر ناجــر[1].

تحدث الإحالة على المكان (ناظرة)، وهو جانب الرمل من بني أسد. واستحضار المكان هو إحالة إلى عناصر المكان. فيتم التدقيق في رسم معالم الأشياء، ومختلف العلاقات التي تربط بينها. فالأظعان تقتضي حضور النساء في الهوادج. والهودج يقتضي حرارة الشمس، وعليه، يستحضر الشاعر مشهدا آخر وهو قطيع الظباء التي يسوقها حر الشمس في الصيف إلى الاحتماء بظلال السدر.

وتستوقف الحطيئة الطيور فيشكل منها مجموعة من الصور الفنية المحملة في معظمها بشحنات وانفعالات نفسية. ويمكننا أن نميز نمطين من هذه الصور:

- شكل أوّل تجسّدت فيه معاني الضعف والحاجة للعون والرعاية وقد مثلته من الطيور الفراخ وأولاد القطا.
- شكل آخر صوَّر معاني القوة والسرعة والقدرة على المبادرة، وفيه وظّف الحطيئة أنواعا من الطيور الجارحة كالصقر والعقاب والنسر.

---

(1) الديوان، ص31

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

فمن أمثلة النمط الأول قوله في أبيات يشبه فيها أولاده بالأفراخ:

ماذا تقولُ لأفراخٍ بذي مَرَخٍ حُمْرِ الحَواصِلِ لا ماءُ ولا شَجَرُ
ألقَيْتَ كاسِبَهُمْ في قَعْرِ مُظلِمةٍ فاغْفِرْ عليكَ سَلامُ اللهِ يا عُمَرُ[1]

ويقول في موضع آخر:

وإنّي لأرْجوهُ وإنْ كان نائيًا رجاءَ الرَّبيعِ أنبتَ البَقْلَ وابِــلُهْ
لزُغْبٍ كأولادِ القطا راثَ خلْقُها على عاجزات النَّهض حمرٍ حواصِلُهْ[2]

فلقد جسّد حالة العوز والحاجة التي يعيشها أولاده من خلال تشبيههم بأولاد القطا، وما يُعرف عنها من ضعف وانعدام القوة. والحطيئة في هاتين الصورتين قد أبدع في حثِّ وتحريض الجانب النفسي والعاطفي للمتلقي من خلال مشاعر الاستعطاف المبثوثة في هذا التصوير الفني انطلاقا من دقة اختياره لمكونات الصورة وانتقائه نمط تقديمها. ولعل قدرته على تصوير الأفراخ وأولاد القطا في أضعف حالاتها هو ما أكسب الصورة فعالية مكّنت الخيال من بلوغ وتصوّر حالة الأولاد الصغار، وهو هدف الحطيئة من هذه الصور.

أما النمط الثاني والذي عمد فيه الشاعر إلى تصوير معاني القوة والبأس فمن أمثلته قوله:

فكم من دار صدقٍ قد أباحتْ لقوْمهم رماحُ بني عَدِي
فما إنْ كان عنْ وُدٍّ ولـــــكنْ أباحُوها بِصُمٍّ السَّمْهريِّ
وكلِّ مُفاضةٍ جدلاءَ زَغْفٍ مُضاعَفَةٍ وأبيضَ مَشرفيّ
ومُطَّرِدِ الكُعُوبِ كأنَّ فيهِ قُدامى ذي مناكِبَ مَضْرحيّ*[3]

---

(1) الديوان. ص 164

(2) المصدر نفسه. ص80

(3) المصدر نفسه. ص140

(*) زغف: الدرع اللينة. مضرحي: نسر تكون في لونه حمرة.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

والأبيات تصف أنواعا مختلفة من أسلحة بني عدي، كالرماح والسيوف والدروع، ومن هنا راح يصف سنان هذه الرماح موظفا النِّسر(المضرحي) في هذا التصوير، وذلك أن النصل أو سنان الرمح شبيهة بقدامى النسر المتقدمة من جناحيه، والقدامى هي أربع ريشات من أوَّل الجناح ، ولعل التشابه هنا هو من حيث الحدة والدقة والتقدم.

ويقول في موضع آخر:

يا لَيْتَ كُلَّ خَليلٍ كُنتُ آمُلُهُ يكونُ مثلَ ابنِ دفَّاعٍ منَ البَشَرِ

كأنَّ طَرْفَ قَطامِيٍّ بِمُقْلَتِهِ إذا يَحارُ هُداةُ الناسِ لمْ يَحَرِ[1]

فيصف حدة نظر ممدوحه طريف بن دفاع ويشبهه بالصقر(القطامي) لما عُرِف عن هذا الطائر من قدرة فائقة تمكنه من رؤية فريسته من علو مرتفع وذلك لحدّة نظره.

واستوقفه من العقاب سرعته ومبادرته فراح يوظفه في وصفه لسرعة الخيول بقوله:

أحمت رماحُ بني سعْدٍ لقومِهمِ مراعيَ الحُمْرِ والظِّلمانِ والعِينِ

بِكلِّ أجردَ كالسِّرحانِ مُطَّرِدٍ وَشطْبةٍ كَعُقابِ الدَّجْنِ يُردين[2]

والدّجن هو اليوم الماطر ذلك أنَّ العقاب يكون سريع المبادرة، والانقضاض على فريسته في مثل هذا اليوم، فاختار الشاعر هذا الطائر وفي أسرع حالاته، ليصوِّر من خلاله سرعة الخيل وإقدامها.

وببراعة فنية يقدم الحطيئة مشهدا شعريا ينسِّق فيه بين مجموعة من الحيوانات قد يصعب الربط بينها للوهلة الأولى فيقول:

وكنَّا إذا دارَتْ عَلَيكُمْ عظيمَةٌ نهضْنا فلم ينهَضْ ضعافٌ ولا ضُجُرْ

ونحن إذا ما الخيلُ جـــاءتْ كأنَّها جَرادٌ زَفَتْ أعجازَهُ الرّيحُ مُنْتَـــشِرْ

---

(1) الديوان.ص148.

(2) المصدر نفسه، ص174.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

إذا الخفِراتُ البيضُ أَبْدتْ خِدامَها وقامَتْ فزالتْ عن معاقِدِها الأُزُرْ
نُحَامي وراءَ السَّبْيِ مِنْكُمْ كما حَمَتْ أُسودٌ ضوارٍ حَوْلَ أَشْبالِها هُصُرْ[1]

والأبيات من قصيدة يهجو فيها بني بجاد من بني عبس وهم بنو عمومته، ويذكرهم بما كان يفعل وأهله لحماية بني بجاد من كلّ سوء، فقد كانوا إذا هجمت الخيل بأعداد كثيرة كالجراد تصدُّوا لها في شجاعة وإقدام وبأس، ليحموا نساء بني بجاد من السبي تماما مثلما تحمي الأسود أشبالها.

وترد الحية في شعر الحطيئة بما تحمله من معاني الفتك والموت والدهاء، ليصور لنا من خلالها العديد من العوالم الفنية، فيرمز بها للعدو تارة كقوله مثلا في قوم من العجم قابلهم الوليد بن عقبة:

نَفيتَ الجِعادَ الغُرَّ منْ عُقرِ دارِهِمْ فَلَمْ يبْقَ إلاّ حيَّةٌ أنتَ قاتِلُهْ[2]

وتارة أخرى يوظفها لرسم معالم شدة الألم الذي يعانيه. يقول:

وقدْ خلَّيْتني ونَجِيَّ همٍّ تشَعَّبَ أعظُمي حتّى بَراها
كأنِّي ساوَرَتْني ذاتُ سَمٍّ نقيعٍ لا تلائمها رُقاها[3]

فلقد تركته أمامة بعد لومها له والهمّ يعتصر قلبه، كما لو أنّ حية ذات سمّ كثير لسعته فلا ينفع لسمها دواء. ويقول في موضع آخر:

كأنّي ساورتني يوم أسألُها عَوْدٌ من الرُّقشِ ما تُصْغي لِراقيها[4]

ونخلص في الأخير إلى أن الشاعر كان ينتقي مواد صوره من عالم الحيوان المحيط به بما يتناسب مع مواقف ومعاني أشعاره، فوجدناه يركز على توظيف حيوانات دون أخرى، وهو ما يعكس اهتمامه و ارتباطه وجدانيا بأنواع معينة منها كتعلّقه بالناقة مثلا.

---

(1) الديوان، ص101.
(2) المصدر نفسه، ص80.
(3) المصدر نفسه، ص64.
(4) المصدر نفسه، ص240.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ب- العالم المائي:

يحضر العالم المائي باعتباره مكونا أساسيا للبيئة العربية القاحلة. فالصحراء لا تكون طيبة للعيش إلا إذا حضر الماء. وكان العربي يحل ويرتحل متتبعا العشب والكلأ ومساقط الماء. وعليه، يجعل الحطيئة للماء في شعره عالما خصبا مترعا. يقول:

لمن الديار كأنهن ســـــطور بلوى زرود سفى عليها المور
نؤي وأطلس كالحمامة مــاثل ومرفَّعٌ شُرُفاتهُ مهـــــــجور
والحوض ألحق بالخوالف نبته سبطُ علاه من السماك مطــير
لأسيلة الخدين جازئة لـــــها مسك يعلُّ بجيبها وعـــــبير
وإذا تقوم إلى الطراف تنفست صعدا كما يتنفس المبـــهور
فتبادرت عيناك إذ فارقتـــــها دررا وأنت على الفراق صبور
يا طول ليلك لا يكاد ينـــــير جزعا، وليلك بالجريب قصــير
جون يطارد سمحجا حملت له بعوازب القفرات فهي نــزور
وكأن نقعهما ببرقة ثـــــادق ولوى الكثيب سرادق منشور
ينحو بها من برق عيهم طاميا زرق الجمام رشاؤهن قصيــر
وردا وقد نفضا المراقب عنهما والماء لا سدم ولا محضــور
أو فوق أخنس ناشط بشقيقــة لهق بغائط قفرة محبـــــور
باتت له بكثيب حربة ليلـــــة وطْفاءُ بين جمـــاديين درور
حرج يلاوذ بالكناس كأنـــــه متطوّف حتى الصــباح يدور
والماء يركب جانبيه كأنـــه قشب الجمان وطرفه مقصور[1]

---

(1) الديوان، ص 26 وما بعدها.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

يمثل هذا النص لوحة مشهدية تتناغم فيها مكونات البيئة العربية القديمة؛ التي فيها الإنسان والحيوان، والليل والنهار والسماء والأرض والصحو والمطر... إن المتمعن فيها يحصل له موقف وجداني، يستشعر من خلاله التجاء الشاعر العربي القديم إلى الوقوف على الأطلال، ووصف الأمكنة، ومحاولة استعادة الحياة من جديد. فالموقف ينبني على الصراع مع الطبيعة زمانيا ومكانيا. فصورة الطلل التي تعبر عن الخراب الذي حل بالمكان. يجعل الشاعر يحاول رسم صور تعبر عن الحياة الخصبة. فيصور الخباء ويكلل هذا التصوير باستحضار صورة أخرى وهي المجرى الذي يحفر حولها لكي يقيها من السيول. وتشيع دلالات الماء على مختلف التراكيب الشعرية لهذا النص، من ذلك: أسيلة الخدين، ومعناها المليسة الخدين، والكلمة تتشابه صوتيا مع السيل الذي يعبر عن الماء. وكذلك قوله(تبادرت عيناك) فالدموع ماء. و(الجريب) وهو اسم واد. (زرق الجمام) ومعناه كثرة الماء في البئر. وكذلك مشهد مطاردة حمار الوحش للأتان السمحج (وهي الطويلة الظهر) الذي يحمل دلالة النماء والخصب. فعالم هذا النص هو عالم مائي يحاول رسم صورة الحياة عن طريق إشاعة الماء على مختلف التراكيب والأنساق الشعرية.

وفي سياق رسم العالم المائي الدال على الحياة، يأتي اللبن جزءا مكونا لهذا الوجود. ويمثل اللبن علامة سيميائية كبيرة الدلالة على الانتماء العربي. ويصنف حسب مقدار الجودة التي يكون عليها، فهناك الصافي المحض، وهناك الضَّيْح والضيّاح والمَذيق...يقول الشاعر:

لهم سورة في المجد لو ترتدي بها براطيلُ جـــوّاب نبت ومناقره
قروا جارك العيمان لما تركتـــــه وقلّص عن برد الشراب مشافره*
سناما ومحضا أنبتا اللحم فاكتست عظام امرئ ما كان يشبع طائره[1]

---

(1) الديوان، ص25.

(*) العيمان: المشتهي اللبن. البراطيل: جمع برطيل وهو المعول.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

تذكر هذه الأبيات في التعريض بالزبرقان والإشادة بآل شماس، الذين أحسنوا وفادة الشاعر حين صد عنه غيره وتركوه هزيلا، إلى المستوى الذي لا يشبع الطائر من لحمه لشدة هزاله. ويحضر اللبن (المحض) للتدليل على صورة الكرم. فقد أصبح لا يشرب الماء من شدة شربه اللبن (وكان عبارة عن عيمان يشتهي اللبن). وعليه يكون عالم الجود المرسوم في هذا المقطع هو عالم مائي. عنوانه اللبن الذي يرمز إلى الحياة السخية الرطبة في وسط جاف قاس.

وفي السياق نفسه، أي في ربط الكرم والجود بالعالم المائي، راح الحطيئة يرسم العديد من الصور الفنية التي تقوم في أغلبها على عنصر الماء والنّدى على وجه الخصوص. فيقول في مدح عمرو بن عامر الثقفي:

يعيش النّدى ما عاشَ عمْرُو بنُ عامرٍ ووَلّى النّدى إنْ نفسُ عمْرٍو تولّتِ
حليفُ النّدى لمّا تولّى خلا النّدَى فماتتْ عطايا المُكْثرينَ وقلّتِ
تَوارَى النّدى لمّا تَوارَتْ عِظامُه فأعظم بها في المُعتفينَ وَجلّتِ[1]

والنّدى هو القطرات التي تظهر فوق الأعشاب، فصور الشاعر سخاء الممدوح وما تجود به يده من خلال صورة الندّى وهو ما تجود به الأعشاب، ولطالما كانت معاني النّدى في الشعر العربي تحمل دلالات العطاء والسخاء ومن هنا راحوا يشبهون هذه القطرات بحبات اللؤلؤ الثمينة.ويقول الحطيئة في موضع آخر:

وذي عَجَزٍ في الدّارِ وسَّعتَ دارهُ وذي سَعةٍ في دارِه أنتَ ناقِلُهْ
وإنّي لأرْجوهُ وإنْ كانَ نائيًا رجاءَ الربيعِ أنبتَ البقلَ وابلُهْ[2]

تتشكّل هذه الصورة من التجانس بين عالم الطبيعة من جهة، والعالم الإنساني من جهة أخرى، فيحضر النبات والماء والإنسان والأرض والربيع؛ وكلها عناصر ساعدت في تشكيل لوحة فنية متعددة الألوان، فـــــرجاء عــودة

---

(1) الديوان. ص168.

(2) المصدر نفسه، ص80

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الممدوح وعودة كرمه وجوده يحيل الشاعر إلى صورة الربيع وما تحدثه أمطاره من خضرة ونماء، فيتفق فعل الإنسان الكريم مع فعل الطبيعة في هذا الفصل من السنة، ويتشابه عطاء الإنسان، بما يُحدثه في حياة المحتاج من تغيير، بكرم الطبيعة على الأرض العطشى واليابسة. فيرفع الحطيئة ممدوحه إلى أعلى مراتب الكرم بمساواته مع الطبيعة في أجود حالاتها. وقد تكررت هذه الصورة عند الحطيئة في كثير من المواضع من ذلك قوله:

إذا غبت عنَّا غابَ عنّا ربيعُنا ونُسقى الغمامَ الغُرَّ حينَ تؤوبُ[1]

فيرتبط حضور الربيع والأمطار، وبالتالي الاخضرار والنماء، بحضور الممدوح وليس العكس، ولعل هذه الصورة تكررت في موروثنا الشعري وحتى الفكري فصار الربط بين سخاء الإنسان، وسخاء الطبيعة من الأمور المألوفة، والماء، على وجه الخصوص، هو أغلى ما تجود به الطبيعة خاصة لدى الإنسان الذي يعيش في الصحراء العربية، ويدرك معاناة العطش والحر، فتصبح شربة الماء أحيانا تعادل حياته كلها. يقول الحطيئة:

أتيت ابنَ شَعْلٍ بالحُشاشةِ صادياً وقَدْ رَكَدتْ يومًا أصولُ السَّمائمِ
فقُلتُ لهُ يا انْقَعْ صَدَايَ بشربةٍ منَ الماءِ تُقصِي عَنْكَ لَوْمَةَ لائمِ
فقال انْتَسِبْ أعْلَمْ مَواقعَ نِعْمتي وكان القِرَى فِيهِمْ كَحَزِّ الحلاقِمِ
فَقُلتُ لهُ أمْسِكْ فَحَسْبُكَ إنَّما سألْتُكَ صِرفًا من جِيادِ الحَزاقِمِ[2]

فيصبح الحد الفاصل بين الكرم والبخل شربة الماء التي يتوسّلها الإنسان العطشان(الصادي) لإنقاذ ما تبقى من النّفس(الحشاشة)، ولو كانت من الماء الكدر.يقول:

---

(1) الديوان.ص88

(2)المصدر نفسه. ص186.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

بني عمّنا ما أسْرعَ اللّومَ منكُمْ إليْنَا ولا نَبْغي عليكُمْ و لا نَجُرْ
ونَشْرَبُ رَنْقَ الماء من دون سُخطكُمْ ولا يستَوي الصَّافي من الماء والكَدِرْ[1]

وإذا كان هؤلاء القوم قد بخلوا بشربة الماء هذه؛ فإن هناك من أصبح بحرا في نظر الحطيئة بسخائه ويده الممدودة للفقير والمحتاج. يقول:

تكادُ يداهُ تُسْلمانِ رِداءَهُ منَ الجودِ لمّا استقبلتهُ الشَّمائلُ
يَداك خليجُ البحرِ إحداهُما دَمًا تَفيضُ وأخرى فِعلُ حزْمٍ ونائلُ[2]

من الواضح تركيز الحطيئة على توظيف عامل الماء باعتباره سبب الحياة ووسيلة النماء، وربطه بصفات الجود والعطاء، التي هي الأخرى صفات تبعث الحياة والعيش الكريم لمن احتاج ذلك. ومن هنا وجدناه يبالغ في توظيف الصور الدالة على هذا المعنى، معتمدا مختلف الأنماط البلاغية؛ من كناية واستعارة وتشبيه، ليوهم المتلقي، في كثير من الأحيان، أن الممدوح هو الماء عينه، وهو المطر، وهو الغيث الذي ينقذ الأرض من الجفاف والناس من الموت والعطش.

---

(1) الديوان. ص100.

(2) المصدر نفسه، ص217.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ج- العالم النباتي:

يتحاور العالم النباتي مع العوالم الأخرى، وأكثرها الحيواني لأن وجود الأول بالثاني. فحين تحضر الظباء في حر الصحراء، تأتي الوديان المحفوفة بالسدر وأشجار الطلح ، وغيرها من النباتات المتنوعة. ويحتوي مثل هذه العوالم المكان والزمان. يقول الشاعر:

عفا مسحلان من سليمى فحامره تمشّي به ظلمانه وجآذره
بمستأسد القريان حوّ نباته فنواره ميل إلى الشمس زاهره
كأن يهودا نشرت فيه بزّها برودا ورقما فاتك البيع تاجره (1)

ومسحلان وحامر هما واديان بالشام، والظلمان النعام، والجآذر أولاد البقر. والقريان هو المسيل الذي يجتمع فيه الماء إلى الروضة. والحوّ هو الشديد الخضرة. وينهض المشهد ككل على عالم أخضر تتناغم فيه ألوان النبات لتشكل لنا بنية مكانية يوجها عنصر الزمن؛ لأن الخضرة موسمية. وهنا دلالة على أن أطراف المشهد خاضعة لهذه الثنائية. ولنلاحظ كيف أن غياب الإنسان عن المكان الذي يغدو مقفرا خاليا، تستحكم عيشها فيه الحيوانات وتتربع عليه آمنة مطمئنة، فيه رزقها، وعليه مقامها. ويتحقق التلازم الحيواني والنباتي. فالحيوان لا يحقق بقاءه من دون وجود النبات والخضرة. إن الشاعر شديد الرصد لأشياء المكان وفقا لرؤية شعرية تحركها العملية التخييلية. فإيراد مشهد النوار الذي يعلن خضوعه المطلق للشمس، فيميل حيث تميل. يجعل الأشياء الأخرى تتحرك الحركة نفسها. فالمسيل يتوجه نحو الروضة، والظلمان تجوب أطراف المكان المهجور وتلازمه، وكذلك الجآذر. وقد لا يظهر النبات بشكل صريح في التعبير الشعري، ولكن تدل عليه علامات، يقول الشاعر في مقطع آخر:

---

(1) الديوان، ص20/19

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

لما رأى أن أرياف القرى مُنعت وحارد الكيلُ إلا كـيل محلوب
سد الفناء بمصباح مُجالحـــــة شيحانة خُلقت خلق المصاعيب[1]

هذا المقطع قاله الشاعر في مدح شبث بن قيس الذي كان كثير المال، وهو زوج أسماء التي كان يذكرها عامر بن الطفيل. سأله الحطيئة فأعطـاه. ويحمـل المقطع الشعري بعدا دلاليا يسعى إلى الارتفاع بقدر الممدوح. مع ذكر مـسببات الرفعة الآتية من الجود والكرم. فحين تجحف السنون العجـاف بالنـاس، وتـشح السماء، وتتيبس الأرض. وترتفع الأسعار، وتشتد رغبة الناس للبن الذي هو أحـد مقومات عيشهم، تظهر الناقة الحلوب المجالحة، وهي التي تجتلح الـشجر فتأكلـه بشوكه عندما ينقطع نبات الأرض وبقلها. فلا يتحقق وجود اللبن إلا بوجود الشجر حتى وإن كان شوكيا. يقول في مقطع آخر:

إن اليمامة خير ساكنها أهل القريَّة من بني ذهل
الضامنون لمال جارهم حتى يتم نواهض البـقل
قوم إذا انتسبوا ففرعهم فرعي وأثبت أصلهم أصلي[2]

وقيل هذا المقطع في سياق المدح وتعظيم مكانة الممدوح(*). إن نواهض البقـل دلالة على انتشاء المكان وخضرته. والأمر هنا يكون خاضعا للزمـان والمكـان. فالزمان قد يكون شتاء وقد يكون ربيعا. والمكان ينبغي ان يحتضن الماء فيخـرج حبه وبقله ونبته. فيدخل البقل مكونا لعالم الخصوبة الذي يتماشـى مـع صـورة الممدوح في الكرم. ويساهم الحضور النباتي في تأسـيس وجودي للنسب، وهو

---

(1) الديوان، ص150

(2) المصدر نفسه، ص192

(*) يبدو تأثر الحطيئة واضحا بزهير الذي يرفع منزلة هرم بن سنان والحارث بن عوف بقوله:

إذا السنة الشهباء بالناس أجحفت ونال كرام المال في الجحرة الأكل
رأيت ذوي الحاجات حول بيوتهم قطيـنا بها حتى إذا نبت البقل

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الذي يبحث عنه الحطيئة دوما لأن نسبه مغموز وأصله غير مستقر. فينتسب إلى كل مجواد. والفرع هو الغصن. فعالم النبات هنا هو عالم بناء، ويمكن أن نستشف عملية الانسجام التي يحدثها الشاعر بفضل العملية التخييلية بين هذه المكونات فتغدو من صميم المكان . ولطاما تكررت صورة النبات ونموه وربطها بالأصل أو النسب في أشعاره ، فإذا كان يشبه نفسه بالغصن المنتسب للجود والكرم فإنه في المقابل يهجو قدامة العبسي باعتباره نبات الربيع الذي سرعان ما يضمحل ويختفي في الصيف. فيقول:

متى جئتمُ ؟ إنَّا رأينا شخَوصكَمْ ضِئالاً، فما إنْ بيننا منْ تَفاكُرِ
وأنتم أُلى جِئتُمْ مع البقْلِ والدّبا فطار، وهذا شخصكم غير طائر[1]

فنبات الربيع الذي يظهر وينمو فجأة لتوفر عوامل المناخ الملائمة لنموه في هذا الفصل من السنة سرعان ما ييبس ويختفي لجفاف الأرض والحر الشديد في الصيف ، ويبدو واضحا هذا التناغم الحاصل بين مختلف عوالم المكان المحيطة بهذا الشاعر من نبات وأرض ومناخ وإنسان، وتجسيده للتفاعل الحاصل بينها في دقة وبراعة. وتلك هي رؤية الحطيئة الشعرية. فهو صادق دوما في نقل مكونات المكان جاعلا بينها روابط تنجز في الأخير نسيجا تصويريا قوي الدلالة. يقول الشاعر في مقطع آخر:

ألم تسأل العُيّافَ إن كنت صادقا غداة اللوى ما أنبأتك البوارح
بسرع الفراق إذ تولت حمولها كما يستقل الخيبري الدوالح
أثاث أعاليه رواء أصولـــــه سقاه بماء البئر غربٌ وناضح[2]

يتمازج في هذا المقطع العالم الإنساني مع العالم الحيواني مع العالم النباتي، فيتشكل مشهد تصويري على قدر من الرقي الفني. فالعياف هم الذين يزجرون الطير، والبوارح هي الطيور، الحمول هي النوق التي تحمل الهوادج، والخيبري

(1) الديوان، ص235.

(2) المصدر نفسه، ص227

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

هو النخل المنسوب إلى خيبر وهذا النخل وافر الحمولة ثقيلها. والغرب هو الـــدلو الضخمة. والناضح هو الذي يستقي الماء من البئر. ولعل المـــشهد يـــصور هـــذا التكامل بين الفعل الإنساني وفعل الطبيعة. فالإنسان يزجر الطيـــر لتبقـــى النخـــل محافظة على تمرها. والنوق تنقل القوارير لتبقى النساء محافظات على رشـــاقتهن وعذوبتهن. والسقاء يأتي بالماء من البئر ويسقي به النخل فتبسق أغصانها، ويغدو أثاثها عاليا.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

4- العالم الرملي:

وهو العالم القاسي الذي يحمل دلالات المعاناة. ويوظفه الحطيئة في سياقات الالم والحاجة وغيرها من الشدائد. يقول:

وطاوي ثلاث عاصب البطن مرمل ببيداء لم يعرف بها ساكن رسما
أخي جفوة فيه من الإنس وحشة يرى البؤس فيها من شراسته نعمى
وأفرد في شعب عجوزا إزاءها ثلاثة أشباح تخالهم بهما[1]

وقصة هذا الشيخ العجوز معروفة ومتداولة. وما يهمنا فيها هو استنباط الدلالة وكيفية انبنائها. فالشاعر من خلال هذا المقطع يحاول رصد المكان الذي يوحي بالحاجة والضعف، ويبدأ من مشهد الجوع (وطاوي ثلاث). وشدة الجوع تستوجب عصب البطن لتخفيفه. وتبرز الصحراء القاسية كعنصر مهيمن على السياق. فالمكان القفر الرملي والجاف هو الذي أفرز هذا الجوع. فيغدو هذا العالم الرملي مرادفا للموت، بعيدا عن الحياة. ولعل اعتماده على لفظ (طاوي) يوحي بوحشة العيش وشدته. فالطوى جوع شديد، يستبد بالإنسان، فيلجأ إلى عصب البطن، حتى يخففَ. والتعبير الشعري هنا، يدور حول التأسيس لمعالم المكان؛ فهو بيداء، تحيط بها الرمال من كل جانب، وهو خال لا أثر فيه للسكان. ومن يسكن ذلك المكان، فسيتحول إلى شبح. وهكذا أصبح أولاده عبارة عن أشباح. فعالم الهزال، في هذا التركيب الشعري المشهدي، هو عالم تسيجه الرمال. وتغدو للرمل دلالة الموت هنا. وقد يكون مخزون الرحلة الموجود على مستوى النفس لدى الحطيئة له دوره في وصف عالم الصحراء القاسي.

وسيكون الفصل الموالي، دراسة للعملية التخييلية وأثرها في تشكيل الصورة الفنية،عن طريق التركيز على التشبيه والاستعارة والكناية، مع إبراز طرائق التشكيل.

---

(1) الديوان، ص271

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الفصـــل الرابع

العملية التخييلية ودورها في تشكيل الصورة الفنية:

1- التشبيه وعلاقات المشابهة الحقيقية والوهمية

2- الاستعارة وفاعلية الاستبدال

3- الكناية وجدلية الحاضر والغائب

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

1 - التشبيه وعلاقات المشابهة الحقيقية والوهمية:

يبحث الشاعر أثناء تشكيل صوره الفنية عن نوع من العلاقات بين مكونات الطبيعة ومختلف العناصر الإنسانية والكونية المحيطة به، ولطالما عُدَّ التشبيه أقرب وأنجع وسيلة استخدمها الشاعر منذ القديم لإيجاد هذا النوع من العلائق وذلك برسم، أو بإيهامنا بوجود نوع من التقارب بين عناصر التشبيه.

ويتحدّد مفهوم التشبيه باعتباره « إلحاق أمر بأمر في معنى بأداة لغرض يقصده المتكلم»[1]. أو هو« عقد مماثلة بين أمرين قصد إشراكهما في صفة أو أكثر بأداة لغرض يقصده المتكلم »[2]. فغرض الشاعر في النهاية هو محاولة إثبات علاقة، أو إيجاد وجه تقارب بين شيئين أو أمرين عن طريق التشبيه الذي هو«علاقة مقارنة تجمع بين طرفين، لاتحادهما أو اشتراكهما في صفة أو حالة، أو مجموعة من الصفات والأحوال. هذه العلاقة قد تستند إلى مشابهة حسية، وقد تستند إلى مشابهة في الحكم أو المقتضى الذهني»[3].

ولا يشترط في جودة التشبيه أن تتطابق كل الصفات بين المشبه والمشبه به، فالتشبيه « صفة الشيء بما قاربه وشاكله، من جهة واحدة أو من جهات كثيرة لا من جميع جهاته، لأنه لو ناسبه مناسبة كلية لكان إياه، ألا ترى أنّ قولهم " خد كالورد" إنما أرادوا حمرة أوراق الورد وطراوتها لا ما سوى ذلك من صفرة وسطه وخضرة كمائمه»[4]. وهذا ما يسمّيه المبرد " حد التشبيه" « فالأشياء تشابه من وجوه وتباين من وجوه، فإنما ينظر إلى التشبيه من وجوه وقع فإن شبّه الوجه بالشمس فإنما يريد الضياء والرونق ولا يراد العِظم والإحراق»[5] .

---

(1) محمد عبد المنعم خفاجي.عبد العزيز شرف: البلاغة العربية بين التقليد والتجديد . دار الجيل. بيروت. ط1 .1992م. ص143

(2) المرجع نفسه، الصفحة نفسها

(3) جابر عصفور: الصورة الفنية. ص172.

(4) ابن رشيق: العمدة. 252/1.

(5) المبرد: الكامل في اللغة والأدب. تحقيق لجنة من المحققين. مؤسسة المعارف.بيروت.دت.54/2.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ومن هنا تعددت الجوانب التي ينظر من خلالها الشعراء في تشبيهاتهم، وتعددت زوايا صورهم الفنية، خاصة إذا كانت « التشبيهات على ضروب مختلفة. فمنها: تشبيه الشيء بالشيء صورة وهيئة، ومنها تشبيهه به معنى، ومنها تشبيهه به حركة، وبطئا وسرعة، ومنها تشبيهه به لونا، ومنها تشبيهه به صوتا»[1]. وقد يجتمع في التشبيه أكثر من ضرب « فإذا اتفقت في الشيء المشبه بالشيء معنيان أو ثلاثة معان من هذه الأوصاف قوي التشبيه وتأكد الصدق فيه، وحسن الشعر به للشواهد الكثيرة المؤيدة له»[2]. ولطالما أُعجِب النقاد قديما بتعدد التشبيهات في البيت الواحد، ولعل أحسن ما جاء على هذا النحو، وبإجماع الرواة، قول امرئ القيس في بيت واحد من تشبيه شيء في حالتين بشيئين مختلفين:

كأنّ قلوب الطير رطبا ويابسا لدى وكرها العناب والحشف البالي[3]

أما عن أركان التشبيه فهي أربعة: المشبّه والمشبّه به(وهما طرفا التشبيه) ووجه الشبه وأداة التشبيه. وبحسب وجود أو غياب؛ أو تعدد هذه الأركان، تختلف أنواع التشبيه .

فهو بحسب مرجعية طرفيه إما حسّي أو عقلي:

1- فقد يكون المشبه والمشبه به حسّيين كقولنا: "**خدّ كالورد**".

2- وقد يكون المشبه والمشبه به عقليين أي ندركهما بالعقل كقولنا: "**العلم كالحياة**" فكلا من العلم والحياة من الأمور التي ندركها بالعقل.

3- وقد يكون المشبه حسيًا والمشبه به عقليا كقولنا:" **طبيب السّوء كالموت**".

4- المشبه عقلي والمشبه به حسّي كقولنا: " **العلم كالنور**".[4]

---

(1) ابن طباطبا: عيار الشعر.تحقيق: عباس عبد الساتر. دار الكتب العلمية. بيروت .ط1 1982م.ص23.

(2) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(3) المبرد: الكامل. 40/2.

(4) السيد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع. دار ابن خلدون.الاسكندرية.دت..ص202/201.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وقد يتعدد طرفا التشبيه، فينقسم بذلك إلى:

1- تشبيه ملفوف: بجمع كل طرف منهما مع مثله؛ فيجمع المشبه مع المشبه، والمشبه به مع المشبه به. فيُؤتى بالمشبهات أولا ثم بالمشبهات بها ثانيا كقول الشاعر: **ليلٌ وبدرٌ وغصنٌ شَعرٌ ووجهٌ وقدٌ**

2- تشبيه مفروق: وهو ما جمع فيه كل مشبه مع ما شبه به.

3- تشبيه التسوية: وهو ما تعدّد فيه المشبه دون المشبه به نحو:

صدغُ الحبيبِ وحالي كلاهما كاللّيالي

4- تشبيه الجمع: وهو ما تعدّد فيه المشبه به دون المشبه نحو:

كأنما يبسُم عن لؤلؤ منضَّد أو برد أو أُقاح[1]

أما باعتبار وجه الشبه، فيقسم التشبيه إلى:

1- تمثيل: وهو ما كان وجه الشبه فيه صورة منتزعة من متعدد.

2- غير تمثيل: وهو ما لم يكن وجه الشبه فيه صورة منتزعة من متعدّد نحو: "**وجه كالبدر**".

3- تشبيه مفصّل: وهو ما ذكر فيه وجه الشبه نحو: " **يده كالبحر جودا** ".

4- تشبيه مجمل: وهو ما لم يذكر فيه وجه الشبه بشكل مفصل نحو: "**النحو في الكلام كالملح في الطعام**".

5- تشبيه قريب مبتذل: وهو ما ينتقل فيه الذهن من المشبه إلى المشبه به من غير احتياج إلى شدة نظر وتأمل كتشبيه الخدّ بالورد في الحمرة.

6- تشبيه بعيد غريب: وهو ما احتاج إدراك وجه الشبه فيه إلى فكر ودقة نظر، نحو:" **الشمس كالمرآة في كف الأشل** ".فالمقصود هنا هو الهيئة الحاصلة من الاستدارة مع الإشراق والحركة السريعة المتصلة مع تموج الإشراق [2].

---

(1) السيد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة.ص204/205.

(2) المرجع نفسه. ص214 وما بعدها.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وينقسم التشبيه باعتبار أداة التشبيه إلى:

1- التشبيه المؤكد: وهو ما حذفت أداة التشبيه فيه.

2- التشبيه المرسل: وهو ما ذكرت فيه أداة التشبيه.

3- التشبيه البليغ: وهو ما حذفت فيه أداة التشبيه ووجه الشبه[1].

4- كما يمكن أن يرد التشبيه بشكل ضمني، من غير أن يصرّح بـــه. كقــول المتنبي:

من يهنْ يسهُلِ الهوانُ عليه ما لجرحٍ بِمَيِّتٍ إيلامُ[2].

وإذا انتقلنا إلى أشعار الحطيئة، فسنجد أن الصورة التــشبيهية أخــذت حيّــزا معتبرا ضمن النسيج الشعري العام لهذا الشاعر؛ فقد وظّفها بشكل ملحوظ في نقل تجربته للمتلقي. واعتمد فيها مختلف العناصر المشكلة للبيئة المحيطة به. ولجعــل الصورة أكثر فعالية ولتعميقها في النفوس؛ فإن الشاعر يعمد إلى استخدام«معطيات الطبيعة والتاريخ والعادات والمفاهيم العامة، وطبيعة اللغة نفسها، وثرائهــا لكــي يعطينا انطباعا حسّيا جيّدا لما يريد الوصول إليه »[3]. ومن هنا تــشكل قــاموس المفردات التي من خلالها بنى الحطيئة مختلف صــوره التــشبيهية مــن مثــل: الــشمس، الأنهار، الصحراء، الفضة، اللؤلؤ، الظباء، الصبح، الناقة، الــــــذئب، الكواكب، البسوس، داحس، السرحان(الذئب)، التمر، الصقر...إلخ

أما عن طبيعة التشبيه الذي شكل هذه الــصور التــشبيهية، فقــد تعــددت أنواعــه، والحطيئة عمد إلى استخدام أشكال مختلفة من التشبيه بذكر جميع أركانه تارة، والاكتفاء ببعضها تارة أخرى، بحسب ما تقتضيه الغاية والصورة، ذلك لأنّ «طبيعة الصورة، وحدود وظيفتها يفرضــــــان على الفنـــــان مدى احتياجهما

---

(1) السيد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة.ص218.

(2) المرجع نفسه.ص221.

(3) منير سلطان: البديع في شعر المتنبي.التشبيه والمجاز. منشأة المعارف.الاسكندرية.1996م.ص118

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

[والمقصود: المشبه والمشبه به] إلى أحد العاملين المساعدين [المقصود:أداة التشبيه ووجه الشبه] أو هما معا، والأمر كله مرهون إلى وظيفة الصورة التشبيهية، ودورها في البناء الفني كله »[1]. فيقول في أحد أبياته الشعرية.:

تذكّرتها فارفضَّ دمعي كأنّه نثيرُ جُمانٍ بينهُنّ فريدُ[2]

فهو يشبه غزارة وسيلان دموعه أثناء لحظات الشوق والحنين بانتشار وتفرق حبات من الفضة على شكل اللؤلؤ بينها نوع من الدر النادر. ولعل الدموع عند الحطيئة في ندرتها وغلاء ثمنها من جهة، وصفائها وصدق معانيها من جهة أخرى، تحتاج لما يقابلها من المعادن الثمينة والأحجار الكريمة لتُشبَّه بها. والملاحظ على هذا التشبيه، أنه استوفى فيه الحطيئة جميع أركان التشبيه من مشبه (الدموع)، ومشبه به (الفضة واللؤلؤ والدر) ووجه الشبه(ارفض: انتشر) والأداة(كأنّ) . وعلى الشاكلة نفسها، يقول في موضع آخر:

كأنّ دموعي سحُّ واهية الكُلَى سقاها فروّاها من العين مخلِفُ [3]

فصورة دموعه وهي تنهمر من عينيه بشكل مستمر شبيهة بالماء الذي يسيل من المزادة، أو القربة التي يحمل فيها الماء أثناء السفر، فكلّما هزتها الناقة كثر سيلانها، تماما مثلما تستمر الدموع في الانهمار كلما زار الحنينُ الشاعر وحرّكه الاشتياق.

وإذا كانت الدموع في الصورة السابقة أخذت قيمتها من خلال تشبيهها باللؤلؤ والفضة والدُّر؛ فإنها في هذه الصورة تصبح شبيهة بالماء الذي هو أغلى ما يمتلكه المسافر في الصحراء. وبهذا يتحقق نوع من التناغم في بناء الصورة التشبيهية، فتأخذ الدموع من المعادن الثمينة قيمتها المادية، وتعطيها في المقابل صبغة من الصدق والصفاء، وتأخذ من الماء قيمته المعنوية لتزوّده هو الآخر بشحنة من العاطفة والشعور.

---

(1) منير سلطان: البديع في شعر المتنبي.ص119

(2) الديوان.ص224

(3) المصدر نفسه.ص236.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وبهذا تتحدّد براعة الشاعر في اختياره للمشبهات بما يناسبها من مشبهات بها. « ليتم نوع من العطاء المتبادل: المشبه به يعطي للمشبه، والمشبه يمنح المشبه به فيكونان صورة، لا هي المشبه وحده، ولا هي المشبه به وحده، بل هي شيء جديد ينشأ من ارتباطهما ببعض في هيئة التشبيه»[1].

وكشكل آخر من حسن اختيار الحطيئة لمكونات صوره التشبيهية، يصادفنا تشبيه لطيف في قوله.:

إذا ما الثريا آخر الليل أعنقتْ كواكبها كالجزع منحدرات* .[2]

فمن الصور التي تروق للمتلقي في العادة تلك التي يحدث فيها تناغم بين العوالم الكونية والموجودات القريبة منه ومن بيئته. وفي هذه الصورة رسم الحطيئة لنا مشهدا، مزج فيه الألوان الكونية مجسدة في الكواكب بألوان البيئة التي يعيش فيها ممثلة في حبات الخرز (الجِزع). فشبه لنا انحدار الثريا ــ والتي هي عبارة عن مجموعة من الكواكب والنجوم ــ نحو الغروب بحبات الخرز(الجزع) المشكلة للعقد وهي تتهاوى وتسقط، ولعل التشابه هنا يكمن في الشكل وهيئة السقوط معا؛ فالكواكب تكون في البداية مجتمعة على هيئة ثريا، وفي المقابل تكون حبات الخرز متسلسلة على شكل عقد، ثم تنحدر الكواكب وتتّجه نحو الغروب في حركة من الأعلى إلى الأسفل تماما مثلما يحدث لحبات الخرز عند انفصالها وسقوطها نحو الأرض.

لقد تعود الحطيئة – شعريا - أن يستقي من بيئته البدوية والصحراوية عوالم، ومكونات صوره التشبيهية، ومن هنا رأيناه يوظف مختلف الأشياء والحيوانات المتوفرة في هذه البيئة، فيقول في إحدى قصائده :

---

(1) منير سلطان: البديع في شعر المتنبي.ص119.

(*) أعنقت: انحدرت نحو الغروب.

(2) الديوان. ص112

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

أحمت رماح بني سعد لقومِهِم مراعيَ الحُمرِ والظِّلمان والعِينِ
بكلِّ أجرد كالسِّرحانِ مــطَّرد وشطبةٍ كعــقاب الدَّجن يردين[1]

فهو يصف قوة بني سعد وقدرتهم على حماية مراعيهم برماحهم، ممتطين خيــولا سبَّاقة شبيهٌ عدوُها بعدو الذِّئاب، قنّاصة سريعة المبادرة مثل عقبان اليوم الماطر؛ فالعقاب يكون شديد السرعة في مثل ذلك اليوم. وبهذا تصبح صورة الخيول وهي تسرع نحو الوحوش (النعام وحمر الوحش) شبيهة بصورة الذئاب والعقبان وهي تفتك بفرائسها.

ومن الصور التشبيهية كذلك قوله في قصيدة يمدح فيها عمر بن الخطاب – رضي الله عنه- :

كنانية دارها غربــةٌ تُجدُّ وصالا وتُبلي وِصالا
كعاطية من ظباء السَّليل حسَّانة الجيد تُزجي غزالا[2]

وهي صورة تعوَّد الشعراء قديما النسج على منوالها، فهو يصف أُمامة ويــشبهها بالظباء في الحُسن والرشاقة والخفة وفي القوام الحسن. هذا القوام الــذي يجعلهــا تشبه الظبية التي تتناول بظلفها(الظفر المشقوق للظباء) مــا ارتفــع عنهــا مــن الأغصان في خفة وبراعة، وهو تصوير مألوف في الشعر العربي القديم. وليست كل صور الحطيئة التشبيهية على هذه الشاكلة من البساطة، إذ إنّه يعمد أحيانا إلى إضفاء نوع من الغرابة على هذه الصور، ومن أمثلة ذلك قوله:

وعالين رقما فوق عقم كأنّه دمُ الجوفِ يجري في المذارِعِ واشلُه[3]

فهو يصف الهوادج وقد أُسدِلَت على الإبل، وربطت بالخيوط، وكل خــيط يعقــل بخيط آخر يدخل من تحته ثم يرفع على خيط آخر وهذا النوع من الربط هو "العقم أو العقل"، كما أنّ هذه الخيوط عليها نوع من النقــــش (الرقم)، فأصبــــحت

(1) الديوان، ص174.
(2) المصدر نفسه.ص67
(3) المصدر نفسه.ص78.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

صورة الهوادج وهي موضوعة على الإبل والخيوط الحمراء التي ربطت بها تتدلّى حتى وصلت إلى مذارع هذه الإبل (المذارع هي ما فوق ركبة البعير) شبيهة بالدم الذي يسيل على الناقة؛ ذلك أن الإبل لما تُنحر فإنّ الدم يجري على ذراعها، فيبدو مثل هذه الخيوط التي تتدلّى من الهوادج. وهذه الصورة لا تكاد تخلو من البراعة والإبداع في الجمع بين مكوّنات هذا التشبيه بنوع من التلاحم والتناغم الذي هو غاية الشاعر في كل صورة يرسمها. فهدف التصوير عن طريق التشبيه هو« تقرير المشبه في النفس بصورة المشبه به أو بمعناه، وخاصة إذا كان التشبيه رائعا جيّدا يدرك به المتفنِّن ما بين الأشياء من صلات يمكن أن يستعين بها في توضيح شعوره، ومن ثمّ يثير في النفس مشاعر الاستحسان والارتياح، لما في تعبيره وتصويره من جدّة وطرافة معا»[1]. وهو ما نلمحه في هذه الصورة التشبيهية. فالحطيئة رسم لنا لوحة فنية من خلال الجمع بين مكونات قد يصعب تخيُّل طبيعة التقارب الموجود بينها. ويقول في البيت الموالي:

كأنّ النِّعاج الغُرَّ وسطَ رحالهم إذا استجمعت وسطَ الخدورِ مطافِلُه*[2]

ونحن هنا أمام صورة مركبة من صورتين جزئيتين: تمثلت الصورة الجزئية الأولى في البيت السابق عندما شبه الشاعر الخيوط وهي تتدلّى من الهوادج بالدماء وهي تسيل من الناقة إذا نُحِرت. ويتواصل تشكيل الصورة المركبة من خلال صورة جزئية ثانية ضمّنها البيت الذي أمامنا؛ فهذه الهوادج التي رُفعت على الإبل تحمل بداخلها أو في وسطها مجموعة من النسوة، يشبهن بقر الوحش البيض في حالة اجتماعها. وبهذا يمكننا تخيُّل الموقف العام من خلال الربط بين الصورتين؛ إذ إن الإبل عادت إلى الحيّ وهي محملة بالهوادج التي بداخلها النسوة. ويبدو من

---

(1) صلاح الدين عبد التواب: الصورة الأدبية في القرآن الكريم. الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان. القاهرة. ط1. 1995م. ص44.

(*) مطافله: الحديثة النتاج. وواحدتها مطفل.

(2) الديوان. ص78

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

خلال طريقة ربط وتثبيت هذه الهوادج أن عدد النساء اللواتي بداخلها هو عدد كبير، جعل الشاعر يشبهها ببقر الوحش مجتمعة.

إن هذا النمط من بناء الصورة - أي تشكيلها انطلاقا من الصور الجزئية التي تعبر عن مواقف أو مشاهد منفردة - يجعل القصيدة الشعرية عبارة عن صورة كلية ينطوي تحتها العديد من الصور الجزئية، وهو ما يكسب النص الشعري فاعلية وحركية أكبر، تمكّنه من الوصول إلى المتلقي والتأثير فيه عن طريق نقل الشحنة العاطفية بالمقدار الذي عاشه، وأحسه الشاعر.

وتستمر علاقة الحطيئة مع بيئته وحيواناتها فنجده يقول:

وإنّي لأرجوه وإن كان نائيا رجاء الربيع أنبت البقل وابله

لزغب كأولاد القطا راث خلقُها على عاجزات النهض حُمرٍ حواصلُه* (1)

والبيتان من قصيدة يمدح فيها الوليد بن عقبة بن أبي معيط، هذا الرجل الكريم المعطاء الذي جعل شاعرنا يتمنّى عودته إذا ابتعد، مثلما يُنتظر الربيع الذي يزهو النبات وينمو ويخضرّ بمطره الشديد. وإذا كانت الأرض تنتظر الربيع فإنّ من ينتظر الوليد هم أطفال الشاعر، الذين شبّههم بأولاد القطا لصغرهم وضعفهم، (والقطاة هي طائر من نوع اليمام يُضرب به المثل في الاهتداء)، فقد راث خلقها أي أبطأ نموّها سوءُ غذائها، فأصبحوا في حالة من العجز، وعدم القدرة على الحراك مثل أفراخ القطا التي لا قوة لها، ولا حول؛ فهي تنتظر من يعيلها. وتصبح صورة هذه الأفراخ مجسدة لحال أطفال الشاعر ومعاناتهم من الجوع والضعف والحاجة.

والحطيئة من خلال هذه الصورة يحاول إيصال شعور معين بواسطة ذلك التعبير؛ وهو العطف الكبير، والشفقة القوية، وهي عواطف مبثوثة في نفسية الشاعر على الرغم من شظف عيشه، وخشونة طبعه. ولعل التشبيه قادر على استيعاب مثل هذه العواطف التي تحملها تلك الصورة التشبيهية، وعليه؛

(*) راث: أبطأ.

(1) الديوان. ص80.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

« فالتشبيه في حقيقته التأثيرية ما هو إلاّ لمح الصلة بين أمرين من حيث وقعهما النفسي، وبه يوضح الفنّان شعوره نحو شيء ما توضيحا وجدانيا، حتّى يحسّ السامع بما أحسَّ به المتكلّم، فهو ليس دلالة مجردة، ولكنه دلالة فنية»[1].

ويلعب الإقناع دورا هاما في نجاح الصور التشبيهية، ومن هنا، وجب على الشاعر أن يسعى لإقناع المتلقي بما اختار من تشبيهات، ولعل الحطيئة امتلك من الخيال والحسّ ما جعله ينجح في إقناعنا بمعظم الصور التي ألّفها، وإذا كانت الصور السابقة قد جسّدت لنا طريقة الحطيئة في تصوير ما يستحسن من أمور، واختيار ما يناسبها من تشبيهات؛ فإنّه في مواضع أخرى يصور لنا ما يستقبح من أشياء أو أفراد من خلال انتقائه للمشبهات بها بدقة متناهية. فيقول في قصيدة يهجو بها قومه:

لهم نفرٌ مثلُ التُّيوسِ ونسوةٌ مماجينُ مثل الآتن النَّعِراتِ[2]

لقد تعودت العرب أن تختار من الحيوان ما هو مناسب ليشبه به الإنسان، فأصبح من الشائع في الشعر أن نجد الرجل القوي، ذا البأس والشدة، يشبَّه بالأسد في الشجاعة والإقدام والوثبة، وأنه مثل هذا الحيوان لا تقهره الصعاب، كما أصبح تشبيه الرجل المصيب في الرأي والمتحيِّن للفرص بالصقر من الصور المعهودة، والحال نفسها في تشبيه المرأة بالظباء في جمال عيونها ورشاقة قوامها. ولكنّنا في هذه الصورة نصادف أمرا مختلفا؛ فالسّياق هو سياق الهجاء، وبالتالي، على الشاعر أن ينتقي إذا أراد التشبيه بالحيوان ما هو مناسب لهذا الموقف، وهنا تظهر فائدة التشبيه. فالشاعر يشبِّه الأدون [من الدونية] بالأعلى إذا أراد المدح، ويشبه الأعلى بالأدون إذا أراد الذم. [3]

---

(1) صلاح الدين عبد التواب: الصورة الأدبية في القرآن الكريم.ص44.

(2) الديوان. ص113

(3) ابن رشيق: العمدة.254/1.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

فوجدناه يشبه رجال هؤلاء القوم بالتُّيوس(التَّيس هو الذكر من المعز)، ويشبّه نساءهم بالآتن(والأتان هي أنثى الحمار)، ومع أنّ صورة التيس ترد في كثير من الأشعار للدلالة على الإصرار والإقدام، إذا كان الهدف من الصورة هو المدح؛ فإنّها في هذا التشبيه حُمّلت دلالات مختلفة. ذلك أنّ الشاعر أراد الهجاء والذم فجسّد المعاني القبيحة في التيس، كالعند وسرعة الغضب، من خلال هذا التصوير.

أما في تشبيهه للنّساء بالأتان، فهو اختار حالة أو هيئة معيّنة لأنثى الحمار بالضبط وهي **(نَعِرات)**. فبالإضافة إلى أنّ الحطيئة نفى من خلال هذا التشبيه كل معاني الجمال والرقة عن النسوة، فقد رسم لهنّ صورة جد قبيحة؛ فالآتن النّعرات هي التي يدخل الذباب في أنفها، فتصبح على نحو من الاضطراب والتهيّج وعدم الاستقرار .

وعلى نمط الصورة السابقة، يبني الحطيئة تشبيها آخر في قوله:

ولكنَّ سهمًا أفسدتْ دارَ غالبٍ كما أعدت الجربى الصحاحَ فعُرَّتِ*[1]

فمثلما اختار هيئة "النَّعِرة" للأتان لتكون مبعث القبح في الصورة السابقة ، فإنّه اختار صفة "الجرب" للناقة، حتى يشبه بها هذه السهم التي أصابت دار غالب، والسّهم هنا فرد من أفراد آل غالب، فهذا الفرد السيئ أفسد دار غالب تماما مثلما تعدي الناقة الجرباء باقي الإبل، ومع أنّ الناقة في العادة علامة على الصبر والعطاء والثراء ...إلخ. وذلك من الصور المعهودة في الشعر العربي إلا أنّ الحطيئة يوظفها في هذا التشبيه للدلالة على القبح والفساد. والملاحظ هنا من خلال هاتين الصورتين هو قدرة الحطيئة على إضفاء الصفات على النمط المناسب للسياق من خلال براعة اختياره لمختلف الأحوال والمواقف نتيجة امتلاكه لناصية اللغة ودلالاتها، و درايته بما تحمله من مخزون ثقافي يعبر عن البيئة البدوية والعربية عموما. ويتجسّد ذلك في الصورة التي تضمّنها قوله :

(*) عُرَّت: أصيبت بالعُرّ وهو الجرب.

(1) الديوان.ص120.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

قد عجّل الدَّهر والأقدار بؤسكما فاستغنيا بؤس إنِّي عنكما غانِ
ودلِّياني في غبراء مظلمة كما تدلَّى دلاة بين أشطانِ[1]

وهما بيتان يخاطب فيهما ولديه عندما حضره الموت واشتدَّ عليه، واستعجل القدر يتمهما وبؤسهما، فطلب منهما أن يدليانه في حفرة القبر مثلما تُدلَّى الدلو في البئر، ومكمن التَّشابه هنا هو أن الحركة في الحالتين تتمُّ من الأعلى إلى الأسفل، وفي الحالتين يكون النُّزول نحو الظلمة، فالفكرة السائدة آنذاك هي أن في القبر ظلمة وسوادا مثل ظلمة البئر العميق، وفي الحالتين يكون الشيء المدلَّى عاجزا عن التصرف أو ردِّ ما يصيبه؛ فيتصور الشاعر حالته وقد أصبح جثَّة هامدة لا روح فيها مثل الدَّلو الذي هو شيء جامد خال من الرُّوح. ومع أن صورة الدلو في العموم هي وسيلة جلب الماء والسقي [فهو عنصر من عناصر الحياة] إلاّ أنَّ الحطيئة استطاع أن يجعل خيالنا ينساق معه في توظيف دلالات جديدة للدّلو من خلال هذا التَّشبيه.

ولقد كان الخيال مركز العديد من الصور التشبيهيَّة لدى الحطيئة، من خلال « تكوين صور ذهنية لأشياء غابت عن متناول الحس. ولا تنحصر فاعلية هذه القدرة في مجرد الاستعادة الآلية لمدركات حسية ترتبط بزمان أو مكان بعينه»[2]. وفاعلية الخيال تتخطَّى هذا « فتعيد تشكيل المدركات، وتبني منها عالما متميّزا في جدَّته وتركيبه، وتجمع بين الأشياء المتنافرة والعناصر المتباعدة في علاقات فريدة، تذيب التنافر والتباعد، وتخلق الانسجام والوحدة »[3]. ومثال ذلك قوله:

فقلت لها أُمامَ دعي عتابي فإنَّ النفس مبدية نثاها
وليس لها من الحدثان بدٌّ إذا ما الدهرُ عن عُرضٍ رماها

---

(1) الديوان. ص145/146.
(2) جابر عصفور: الصورة الفنية.ص13
(3) المرجع نفسه.الصفحة نفسها.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وقد خلَّيتني ونجيَّ همٍّ تشعَّب أعظمي حتى براها
كأني ساورتني ذات سمٍّ نقيعٍ لا تُلائمُها رقــاها[1]

فمن خلال التصوير الوارد هنا يرتسم لنا مشهد تمثلت عناصره في أبطـــال هـــذه الصورة: أمامة والشاعر والعتاب والألم والحية والسُّمُ. فعتاب " أمامـــة" ولومهـــا للشاعر، ولَّد لديه نوعا من الألم والهمِّ معا، أشبه ما يكون بالألم الذي تسببه الحية بسمّها إذا لدغته. ومع أنه يصعب في البداية أن نجمع بين الهم والحزن من جهة، وبين التألم نتيجة لسعة الحية من جهة أخرى، إلا أنَّ الحطيئة ببراعـــة التـــصوير جعل خيالنا يسلّم بفكرة أن لوم أُمامة للشاعر خلَّف لديه حالة من المعاناة شـــبيهة بالتقلب، لشدة ألم السُّمِ، مما جعلنا نتعاطف معه ونذعن لخيالنا في سيره وراء مـــا يرمي إليه، ذلك أنّ « قوة التخيل تتمكَّن من الجمع بين الأشياء المتباعدة التـــي لا تربط بينها علاقة ظاهرة، فتوقع الائتلاف بين أشد المختلفات تباعدا، وتلغي حدود الزمان وأطر المكان »[2]. إنَّ هذه القوة، أي قوة التخيّل، هي التي جعلت الحطيئة يجمع بين العير(الضعن) وبين النخل في قوله:

أرى العيرَ تُحْدى بين قوٍّ وضارجٍ كما زال في الصُّبح الأشاءُ الحواملُ[3]

فشكلُ العير وهي تسير بين جبلي **(قو وضارج)**، يشبه شكل النخل وهي تتحـــرك، ذلك أن الإنسان إذا سار، رأى النخل كأنَّه يسير فتصبح الناقة شبيهة بالنخلة فـــي سيرها، « وطالما أن جمال الشعر قد رُدَّ إلى اكتشاف العلاقـــات بـــين الأشـــياء المتباعدة فلا جُناح على الشاعر في أن تكون صوره التي تـــشكلها قـــوة التخيـــل والملاحظة عنده غير موجودة في عالم الواقع ، أو غير مدركة في مجملها للحسِّ. المهم أن تتآلف عناصر هذه الصور في نسق يقبله العقل»[4].

---

(1)- الديوان، ص.63/64.
(2)- جابر عصفور: الصورة الفنية.ص38
(3)- الديوان، ص213.
(4)- جابر عصفور: الصورة الفنية.ص61

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وهذا بالضبط ما نجده في هذه الصورة حيث أن تشبيه العير بالنخل في سيرها أمر بعيد إلى حد ما، إذ لا وجود لنخل يسير في عالمنا الواقعي. ومع ذلك فقد تخيلنا الصورة لإمكانية ورودها في أذهاننا. وعلى الشاكلة نفسها، نجد أنفسنا في موضع آخر من ديوان الحطيئة أمام صورة تشبيهية تلعب فيها قوة الخيال وفعاليته الدور البارز في تفكيك رموز هذه الصورة. يقول:

كأنَّ المُضلِعاتِ علونَ سَلمىَ فصُبنَ على البواذِخِ من ذُراها[1]

فالصورة الواردة في هذا البيت تطلق العنان للخيال ليسبح في كلِّ معاني الحرب ومخلفاتها، فالخراب الذي تركته هذه الحرب شبيه بتهدم "سلمى" وهو أحد جبلي طيئ، فصورة تهدم الجبل لوحدها تجعلنا نتخيل ما فعلته الحرب من قتل وتشريد ودمار. ولقد ارتبطت الحرب عند الحطيئة بكل معاني الدمار، سواء الماديّ أو النفسي، يقول مثلا في قصيدة يخاطب فيها عمر بن الخطاب رضي الله عنه:

فبُعثتُ للشُّعراءِ مبعثَ داحسٍ أو كالبسوس عقالَها تتكوَّعُ[2]

فقد جعل نفسه شؤما على الشعراء كداحس على عبس، وكشؤم البسوس على بكر وتغلب، وذلك لأنَّ الخليفة عمر بن الخطاب منع الحطيئة والشعراء عموما من الهجاء فقلَّ خوف الناس منهم وقلَّت رهبتهم لهم. ولعلّ تشبيه الشاعر نفسه بالحرب، فيه نوع من الغرابة، ولكنّ بلاغة التشبيه تنشأ من كونه« ينتقل بك من الشيء نفسه إلى شيء طريف يشبهه، أو صورة بارعة تمثله، وكلّما كان هذا الانتقال بعيدا قليل الخطور بالبال، أو ممتزجًا بقليل أو كثير من الخيال، كان التشبيه أروع للنفس وأدعى إلى إعجابها واهتزازها».[3]

---

(1) الديوان، ص210.

(2) المصدر نفسه.ص233.

(3) السيد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة.ص227.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

من خلال الصور التشبيهية التي استعرضناها يتبيَّن لنا أنَّ العلاقة بين أطراف التشبيه عند الحطيئة قد تنوعت بين تشابه حقيقي يدركه المتلقيّ بمجرد استيعاب مختلف التشكيلات التي تحصل بين مكونات تلك الصور، وتشابه بعيد ووهمي في كثير من الأحيان يلعب الخيال فيه الدور الأكبر من خلال طبيعة الصلة بين أمرين يصعب التقريب أو الجمع بينهما. وسنحاول الاستهداء وتتبع معالم الاستعارة، بوصفها هي الأخرى، آلية تعبيرية ذات فاعلية كبيرة.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

2- الاستعارة وفاعلية الاستبدال:

أخذت الاستعارة حيزا معتبرا من الاهتمام لدى الشعراء والنقاد على حد سواء، ولو أمعنّا النظر في موروثنا الشعري، لوجدنا أنّ مسيرة الاستعارة ضمنه، شكلت منحنى بيانيا خطه في تزايد مستمر. حيث أن الشاعر العربي، ومن خلال ما وصلنا من أشعار تعود إلى الحقبة الجاهلية، كان يجنح نحو الوضوح والبساطة وقرب المعاني، وهي كلها منابع تتناسب والحياة التي يتقلب فيها الإنسان الجاهلي بين قساوة الطبيعة من جهة، واحتوائها له وتوفير مصوغات العيش والتأمل من جهة أخرى.

وانطلاقا من هذه الحياة، وهذه الطبيعة، أخذ الشاعر الجاهلي يبني مختلف معانيه الشعرية، معتمدا أبسط أنماط التصوير الفني وأقربها إلى نفس وذهن السامع آنذاك؛ فاحتل " التشبيه " في هذه الفترة الجاهلية مركز الريادة متصدرا بذلك الأنماط البلاغية المتبقية.

واستوحى الشاعر صوره الفنية من مختلف عوالم الطبيعة والكون وعالمه الانساني، وعقد العديد من التشبيهات التي أصبحت عقيدة بلاغية. فشبّه الرجل الجواد الكريم بالبحر، والجميل بالشمس، والمرأة بالظباء، والخدود بالورد، والدموع باللؤلؤ، والأسنان بالبرد...إلخ من التشبيهات التي أصبحت مع مرور الزمن من الأمور الشائعة والمتداولة.

ومع مجيء الإسلام، وتغير أشكال الحياة وتطور الفكر العربي، ومع ما وصلت إليه الأمة العربية من رقي وازدهار حضاري في العصرين الأموي والعباسي، انتقل الإنسان العربي من البدوية إلى المدنية والحضرية، وسرعان ما غاص في تعقيدات هذه الحياة المتحضرة، خاصة وأنه انفتح على ثقافات الأمم المجاورة له، واطّلع على مناهلهم الثقافية، وتأثر بها يشكل أو بآخر. ولأنّ الشاعر يحيا ضمن هذا الفضاء الثقافي، فقد تأثر هو الآخر بنزعة التعقيد والغموض التي سادت الحياة العربية خاصة في الفترة العباسية، فأصبح الشاعر العربي يسعى نحو الغوص بمعانيه لإعمال الفكر وبذل الجهد ،وكانت" الاستعارة" وسيلته المثالية لبلوغ ذلك.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

لقد أصبحت الاستعارة أهم أنماط الصورة الفنية التي ينبني عليها الشعر العربي، ولعل تطور مفهوم نقادنا القدامى للشعر يفسر المكانة التي ارتقت إليها الاستعارة مع مرور الوقت. فبعد أن كان الشعر يرتكز على اللفظ والقافية والوزن والمعنى عند قدامه بن جعفر والذي هو: « قول موزون مقفىّ يدل على معنىً»[1]. سيصبح المجاز(التشبيه والاستعارة) أساس الشعر وجوهره الفني عند نقاد القرن الرابع والخامس الهجريين، ثم تصبح المبالغة فيه ميزة الأسلوب الشعري عند من جاء بعدهم من النقاد؛ فابن خلدون يعتبر أن « أساليب الشعر تباح فيها اللوذعيّة* وخلط الجد بالهزل، والإطناب في الأوصاف وضرب الأمثال وكثرة التشبيهات والاستعارات»[2].

وركّز العديد من النقاد على أهمية الاستعارة داخل النسيج الشعري، فهي «أسلوب للإدراك ووسيلة لاكتشاف طراز خاص من الحقائق الأخلاقية، لا يمكن التعبير عنها إلا بطرائق تختلف اختلافا جذريا عن طرائق العلم أو النثر»[3].

وقد نتساءل حول الدوافع، والمسوّغات التي تدفع بالشاعر إلى اتباع سبيل الاستعارة للتعبير عما يختلج في صدره، بدل الحقيقة، والإفصاح بالمباشر المتعارف عليه. والجواب هو أن الغرض من اعتمادها: « إما ردم فجوة دلالية في الشفرة المعجمية، أو لتزيين الخطاب وجعله أكثر إشراقا. أو لأن لدينا أفكارا أكثر مما لدينا من كلمات تعبر عنها، فلابدّ لنا أن نبسط دلالات الكلمات التي لدينا إلى ما يتخطى حدود الاستعمال اليومي»[4]. وقد يكون سبب اللجوء إلى الاستعارة هو البحث عن الإقناع؛ فقد« نختار في الحالات التي تتوفر فيها كلمات مناسبة، أن

---

(1) قدامة بن جعفر: نقد الشعر. تحقيق: كمال مصطفى. مكتبة الخانجي. القاهرة.ط3. ص17.

(*) الإتيان بالغريب من القول المجيد. (2) ابن خلدون: المقدمة.ص566

(3) جابر عصفور: الخيال الأسلوب الحداثة. مقالات مترجمة.ص173

(4) بول ريكور: نظرية التأويل.ص87

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

نستعمل كلمة مجازية لكي ندخل السرور أو الفتنة في قلوب المستمعين إلينا»[1].

واختلفت نظرة النقاد القدامى للاستعارة، وتنوعت مفاهيمهم لها، بين المنكر والمتحفظ والمولع بها، ولعل الآمدي في هجومه على بعض الصور الاستعارية التي وظفها أبو تمام في أشعاره خير مثال على تيار التحفظ حول مسألة المجاز والاستعارة ــ على وجه الخصوص ــ في الشعر العربي القديم. أما مفهومه لها فينحصر في استعارة « المعنى لما ليس (هو) له إذا كان يقاربه؛ أو يناسبه أو يشبهه في بعض أحواله، أو كان سببا من أسبابه، فتكون اللفظة المستعارة حينئذ لائقة بالشيء الذي استعيرت له، وملائمة لمعناه »[2]. ويبدو من الواضح أن الآمدي رسم حدودا فاصلة لا ينبغي للشاعر تجاوزها، ولهذا وجدناه يرى بأن معظم استعارات أبي تمام « في غاية القباحة والهجانة(والغثاثة) والبعد من الصواب»[3].

وقد يكون تحفظ الآمدي على الاستعارة وهجومه عليها ناجما عن تعصبه للّغة، « فهو تلميذ مخلص للغويين، لا يستطيع أن يرى أبعد مما يرون، فهو يتمثل وجهة نظرهم، ويستشعر نفس حساسيتهم إزاء التجوز اللافت في الدلالة ويطالب مثلهم بضرورة الصحة اللغوية والوضوح. وليس الشعر - عنده - إلاّ قرب المآخذ، واختيار الكلام، ووضع الألفاظ في مواضعها»[4].

في مقابل هذا التعصب اللغوي وهذه القيود المفروضة على الشاعر في تعامله مع القاموس المعجمي والدلالي للغّة، يستوقفنا عبد القاهر الجرجاني بمفهومه المتميّز والناضج للاستعارة وللمجاز عموما. فالاستعارة عنده تتمحور

---

(1) بول ريكور: نظرية التأويل.ص87.

(2) الآمدي: الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري .تحقيق: السيد أحمد صقر. دار المعارف. القاهرة.ط4.1/266.

(3) المرجع نفسه.ص265.

(4) جابر عصفور:الصورة الفنية.ص216.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

حول فكرة الادّعاء فهي: «ادّعاء معنى الاسم للشيء لا نقل الاسم عن الشيء»[1]. أي أنك تدّعي ما يحمله اسم الشيء من معانٍ إلى الشيء الآخر من باب تقريب المعنى، فإنّك « لا تقول: رأيت أسدا. إلاّ وغرضك أن تثبت للرجل أنه مساو للأسد في شجاعته و جرأته وشدّة بطشه وإقدامه، وفي أنّ الذعر لا يخامره، والخوف لا يعرض له. ثمّ تعلم أنّ السامع إذا عقل هذا المعنى لم يعقله من لفظ أسد، ولكنه يعقله من معناه » [2].

وتنقسم الاستعارة بحسب ذكر أطرافها(المشبه والمشبه به) إلى قسمين:

1- استعارة تصريحية: وهي ما ذكر فيها المشبه به فقط كقول الشاعر:

فأمطرت لؤلؤا من نرجس وسقت وردا وعضّت على العنّاب بالبرد

فقد استعار اللؤلؤ والنرجس والورد والعنّاب والبرد للدموع والعيون والخدود والأنامل والأسنان

2- استعارة مكنية: وهي ما ذكر فيها لفظ المشبه فقط وحذف المشبه به و أشير إليه بما يدل عليه نحو:

إذا المنية أنشبت أظفارها ألَفتَ كل تميمة لا تنفعُ

فقد شبه المنية بالسبع وحذف المشبه به تاركا ما يدل عليه (الأظفار)[3].

أما عن فضل الاستعارة ومزيتها فإنّ الجرجاني يرى بأنّها« تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ، حتى تخرج من الصدفة الواحدة عدة من الدُّرر، وتجني من الغصن الواحد أنواعا من الثمر....فإنك لترى بها الجماد حياّ ناطقا، والأعجم فصيحا، والأجسام الخرس مبينة، والمعاني الخفية بادية جلية....إن شئت أرتك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل، كأنها قد جسمت حتى رأتها العيون، وإن شئت لطّفت الأوصاف الجسمانية حتى تعود روحانية لا تنالها إلاّ الظنون»[4].

---

(1) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز.ص320.

(2) المرجع نفسه. ص316

(3) السيد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع. ص241/242

(4) عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة.ص40.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الاستعارة إذا، صورة من الصور الفنية التي تتم عن طريق التلاعب اللغوي بمسميات الأشياء والمعاني، وتهدف إلى تحقيق المتعة والإقناع بنوع من التكثيف المعنوي. و الحطيئة كمعظم الشعراء لم تخل أشعاره من هذا النمط الفني، وإن كان الملاحظ أنها أقل نسبيا من التشبيه والكناية من الناحية الإحصائية.

وقد تميزت الصور الاستعارية عند الحطيئة بنوع من التشخيص والتجسيد، أكسبها ثراءً دلاليا وحركية ناتجة عن تحويل الجامد إلى حي متحرك، والمجرد إلى ملموس، كما تعمد الجمع بين أكثر من عنصر أو صفة في شيء واحد، وهو ما أفرز نوعا من التكثيف في هذه الصور. يقول في أبياته الشهيرة والتي استعطف بها الخليفة عمر بن الخطاب:

ماذا تقول لأفراخ بذي مرخ حمر الحواصل لا ماء ولا شجرُ

ألقيت كاسبهم في قعر مظلمة فاغفر عليك سلامُ اللهِ يا عمرُ[1].

وهي استعارة تصريحية، حيث شبّه أطفاله في ضعفهم وحاجتهم إلى عائلهم وراعيهم (وقد سجنه الخليفة) بالأفراخ التي لا حول لها ولا قوة، وقد حذف المشبه (أطفاله) وأبقى على المشبه به (الأفراخ)، ويبدو جليا إصابة الحطيئة في اختياره لهذه الصورة؛ إذ إن (الأفراخ) الصغيرة وهي في عشها تنتظر من يطعمها، تجسد صورة أطفال الحطيئة وشقاؤهم وضياعهم بغياب من يعيلهم. ويذكر صاحب الأغاني أن عمر بن الخطاب بكى لمّا سمع قول الحطيئة :

ماذا تقول لأفراخ بذي مرخ

فأطلقه من سجنه واشترى منه أعراض المسلمين جميعا بثلاثة آلاف درهم[2]. ويبدو واضحا هنا أثر الاستعارة باعتبارها عاملا رئيسيا في عملية التحفيز والحث على توليد المعاني من جهة، ومتنفسا للعواطف والمشاعر الانفعالية من جهة أخرى.[3]

---

(1) الديوان، ص164

(2) الأصفهاني: الأغاني. 156/2 وما بعدها.

(3) يوسف أبو العدوس: الاستعارة في النقد الأدبي الحديث. الأبعاد المعرفية والجمالية. الأهلية للنشر والتوزيع.عمّان.ط1 .1997.ص7.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ويقول الحطيئة في وصفه لحكمة ورجاحة عقل الخليفة عمر بن الخطاب :

أنت الأمين الذي من بعد صاحبه ألقت إليك مقاليد النُّهى البشرُ.[1]

وهي استعارة مكنية جسّم من خلالها العقول (النُّهى)، وشبهها بالصندوق الذي له مفاتيح، ثم حذف المشبه به وأبقى على ما يدل عليه (مقاليد). ولعل المقاربة التشبيهية هنا ناتجة عن وظيفة التخزين والاحتواء التي يمارسها كلٌّ من العقل والصندوق، فمثلما يخزن العقل خبايا الإنسان؛ يخزن الصندوق الأشياء التي توضع فيه. وعلى الشاكلة نفسها؛ أي تجسيم المعاني المجردة، يقول الحطيئة:

يتقرّبُ المجدُ البعيدُ بحيث يغضبُ من يفاخر.[2]

فقد شبه الشاعر في هذه الصورة المجد وهو من المعاني المجردة، بالإنسان، ثمّ جعل له إمكانية التقرب من الشخص الممدوح. فتصبح الصورة على هذا الشكل وكأن المجد هو الذي يسعى إلى الرجل الممدوح وليس العكس. وهنا تظهر فاعلية الاستبدال وهو ما تقوم عليه النظرية الاستبدالية من أن « الاستعارة علاقة لغوية تقوم على المقارنة، شأنها في ذلك شأن التشبيه، ولكنها تتمايز عنه بأنها تعتمد على الاستبدال، أو الانتقال بين الدلالات الثابتة للكلمات المختلفة، أي أن المعنى لا يقدم فيها بطريقة مباشرة، بل يقارن أو يستبدل بغيره على أساس من التشابه»[3].

ويقول في موضع آخر :

ألا من لقلب عارم النظرات يقطِّع طول الليل بالزّفراتِ

إذا ما الثريا آخر الليل أعنقت كواكبها كالجزع منحدراتِ.[4]

---

(1) الديوان، ص165

(2) المصدر نفسه، ص37

(3) يوسف أبو العدوس: الاستعارة في النقد الأدبي الحديث.ص7.

(4) الديوان.ص112.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وهي صورة استعارية أراد من خلالها الشاعر أن يبين حالة هذا القلب الحـــزين، الذي لا يغض النظر العارم، قاطعا الليل كله في الزفير، فجسّمه على هيئة شـــيء ماديّ حاد قادر على القطع. ولنا أن نتخيّل من خلال هذه الصورة امتـــداد الليـــل وطول سكونه وظلمته ــ خاصة ــ إذا تعلق الأمر بقلب حـــزين لا يملـــك إلاّ أن يفصل بين هذا السواد بالزفرات.

ومن الاستعارات اللطيفة قوله.:

هم القوم الذين إذا ألمّت من الأيام مظلمةٌ أضاءُوا

هم القوم الذين علمتموهم لدى الداعي إذا رفع اللِّواء.(1)

فهي استعارة مكنية أراد الشاعر من خلالها أن يصور كرم هؤلاء القـــوم الـــذين يسارعون لمساعدة من مسَّته ظلمة الدهر وقساوته، فشبّههم بالمصابيح التي تنيـــر وسط الظلمة الحالكة، ثم حذف المشبه به وأبقى على ما يدل عليه (أضاءوا)، ومن جهة أخرى شبّه زمن الحاجة والعوز بالأيام المظلمة؛ ولعل العامل النفـــسي هـــو الذي يتحكم في هذه الصورة؛ فالسواد والظلمة ترجمة لما يشعر به هذا الـــشخص الفقير والجائع والخائف.

ومن الاستعارات التي استهجنها النقاد قديما قوله:

وهـــم ســـقَوني المحـــضَ إذ قلـــصت عـــن المـــاء المـــشافر(2)

والمعنى المراد هنا هو أنّ هؤلاء القوم من عظمة كرمهم، سقوه اللبن لما ارتفعت مشافره من شدة برد الماء، والمشافر في البعير ما يقابل الشفة في الإنسان. وسبب استهجان القدامى لهذه الصورة وإنكارهم لها، هو استعارته للفظة "المـــشافر" مـــن البعير وتوظيفها للدلالة على شفة الإنسان والصورة نفسها في قوله:

قروا جارك العيمان لما تركته وقلّص عن برد الشراب مشافره.(3)

---

(1) الديوان، ص57

(2) المصدر نفسه، ص37.

(3) المصدر نفسه، ص25

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

فالنقاد لم يتقبّلوا فكرة تداخل واختلاط الحدود بين الإنسان والحيوان والأشياء عموما، وأنكروا استعارة ما يسمى به الحيوان أو ما يوصف به إلى الإنسان، وعدّوها من الاستعارات القبيحة المستهجنة، ومثال ذلك أيضا قول الحطيئة:

فما برِح الولدانُ حتى رأيتُه على البكرِ يمريه بساق وحافِرِ[1]

وهي صورة تصف ضيفا أضافه، ولما نام الولدان، أخذ البكر وهرب به، وجعل يستخرج ما بداخله بساقه وقدمه، وسبب استهجان هذه الصورة هو استعارة لفظة "حافر" من الحيوان للدلالة بها على قدم الانسان. ولكن هذا النمط من التوظيف الغريب للألفاظ يعد انحرافا لغويا في مفهوم الاستعارة، وهو مظهر ثانوي لها. فمظهرها الأساسي، هو أنها تنتج أنواعا من الاستعمالات اللغوية تدعو المتلقي لاكتشاف أنواع معينة من ترابط الأفكار وتداعيها، وهذا أساس الاستعارة[2].

ويتضح من خلال الاستعارات السابقة أن الصورة الاستعارية عند الحطيئة تقوم على المقارنة والاستبدال ، فالحطيئة يقارن بين مختلف العوالم الطبيعية والإنسانية والكونية المحيطة به ليتمكن من تشكيل صور ناتجة عن علائق تربط هذه العوالم بشكل مباشر أو غير مباشر. ويأتي الاستبدال كوسيلة فعالة تمكنه من التنقل داخل القاموس اللغوي ضمن لعبة الدلالات اللغوية ليصل في الأخير لضمان المتعة والإفادة معا.

---

(1) الديوان.ص254

(2) يوسف أبو العدوس: الاستعارة في النقد الأدبي الحديث.ص7.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

3- الكناية وجدلية الحاضر والغائب:

الكناية شكل من أشكال البلاغة، وهي من الصور الأدبية اللطيفة المتميــزة بدقة التصوير والتعبير، ووضوح المعاني.

« والكناية لغة ما يتكلّم به الإنسان ويريد به غيرَه، وهي مصدر كنيتُ، أو كنوتُ بكذا عن كذا ــ إذا تركت التصريح به. واصطلاحا لفظ أُطلق وأُريــد بــه لازم معناه مع قرينة لا تمنع من إرادة المعنى الأصلي »[1]. فقولنا مثلا: " **طويــل النجاد** " كناية عن الشجاعة، فعدلنا عن التصريح بصفة الشجاعة إلى الكناية عنها بطول النجاد، والنجاد هو حامل السيف. فلكي يكون النجاد طويلا ينبغي أن يكون صاحب هذا السيف طويلا. وقد ارتبط في الموروث العربي قديما أنَّ طويل القامة هو شجاع في العادة. فالمقصود هو طول القامة وليس طول النجاد ، مع أنه يمكن أن يُقصد في الكناية المعنى الحرفي، فلا مانع أن يكون المراد في المثال الــسابق طول النجاد فعلا وهذا هو الفرق بين الكناية والمجاز، فمن الممكن أن يراد المعنى االحرفي في الكناية بينما لا يمكن ذلك في المجاز[2].

وتدعيما للقدرة التعبيرية لدى الشاعر، يُلجأ إلى هذا النمط من التعبير بحثــا عن تقديم المعاني في أشكال ساحرة وبديعة، فإذا اعتمد الكناية بدل التصريح «بدت هناك محاسن تملأ الطرف، ودقائق تعجز الوصف. ورأيت هناك شعرا شــاعرا، وسحرا ساحرا، وبلاغةً لا يكمل لها إلا الشاعر المفلِقُ، والخطيب المِصْقَعُ. وكما أن الصفة إذا لم تأتِك مصرَّحا بذكرها، مكشوفا عن وجهها، ولكن مدلولا بغيرها، كان ذلك أفخم لشأنها، وألطف لمكانها »[3].

---

(1) السيد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة.ص273

(2) المرجع نفسه، الصفحة نفسها

(3) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز.ص235

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

يعمد الشاعر في هذا النمط من التعبير إلى استخدام وسائط ووسائل تعين المتلقي على تخطي الفضاء الموجود بين العبارة الظاهرة والمعنى المقصود. فقولنا مثلا: كثير الرماد كناية عن الكرم، يمثّل فيها لفظ "الرماد" العنصر المركزي، والمنبّه الذي ينطلق منه المتلقي في عملية توليد المعاني التي من خلالها يتوصل إلى المعنى المُراد.[1]

فالرماد ينتج عن اشعال النار في شيء ما؛ غالبا ما يكون عبارة عن الخشب. ولكن إشعال النار قد يكون لغايات مختلفة منها التدفئة، والطهي...إلخ. فتتدخل هنا عوامل مساعدة؛ لغوية وثقافية وبيئية. فعامل البيئة وهي الصحراء العربية ينفي أن يكون الهدف من إشعال النار هو التدفئة، وبالتالي يتجه ذهن المتلقي إلى الطهي. ليضيف العامل الثقافي معنى الطعام لعملية الطهي. ثم يحدّد العامل اللغوي بلفظ "كثير" نسبة للكثرة؛ فالطهي الكثير يكون للناس الكثيرين، وهنا يحيلنا العامل الاجتماعي إلى أمر آخر، وهو أنّه من قيم المجتمع العربي أنّ الرجل لا يُمدح بإطعامه لأهله ولو كانوا كثيرين، وإنَّما يمدح بإطعامه للضيوف فيوصف بالكرم[2].

من خلال هذه العملية التوليدية للمعاني، يتبين للمتلقي المراد من المعنى، وهو الكرم الذي« يحيل على الضيوف الذين يحتاجون إلى طعام كثير وهذا الطعام يحتاج إلى طهي على النار الكثيرة التي تترك وراءها رمادا كثيرا، "فكثير الرماد " وحدها(أي في دلالتها الحرفية) لا تحتمل مدحا ولا ذمًّا، وإنما تمثل خيطا رفيعا مكَّن السامع من الغوص على المعنى المناسب»[3].

وتنقسم الكناية بالنظر إلى معيارين هما:نوع المكنَّى عنه، والمسافة التي تفصل بين اللفظ والمعنى المراد؛ والتي من خلالها تتحدّد وسيلة وطريقة الشاعر في الكناية:

---

(1) الأزهر الزنَّاد: دروس البلاغة العربية نحو رؤية جديدة. المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع.الدار البيضاء.بيروت.ط1 .1992.ص85.

(2) المرجع نفسه، الصفحة نفسها

(3) المرجع نفسه. ص86

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

1- باعتبار المكنَّى، عنه تتعدَّد الكناية إلى:

أ- **الكناية عن صفة**: وهي الكناية التي يستلزم لفظها صفة، ومثال ذلك قولنا:

طويل النجاد ← شجاع

نؤوم الضحى ← مترفة

بعيدة مهوى القرط ← طويلة الجيد

كثير الرماد ← كريم

رفيع العماد ← عظيم في قومه

عريض الوسادة ← أبله.

ب- **الكناية عن موصوف**: وهي الكناية التي يكون فيها المعنى المراد ذاتا أو مفهوما .كأن نقول مثلا: **موطن الأسرار كناية عن القلب**[1].

ج- **الكناية عن نسبة**: وهي التي يراد بها نسبة أمر لآخر إثباتا أو نفياً، فيكون المُكنَّى في هذه الحالة عبارة عن نسبة، كقول الشاعر:

إنَّ السماحةَ والمُرُوءة والنَّدى في قبَّةٍ ضربت على ابن الحَشْرجِ[2]

2- وتنقسم الكناية باعتبار الوسائط أو اللوازم إلى:

أ- **التعريض**: وهو عكس التصريح، بأن يُطلق الكلام ويشار به إلى معنى آخر يُفهم من السِّياق. ومثال ذلك قولنا لمن يؤذي الناس (**المسلم من سلم الناس من لسانه ويده)** . فننفي صفة الإسلام عن المؤذي بنوع من التعريض[3].

ب- **التلويح**: وهو كناية كثيرة الوسائط، فالفضاء بين المعنى المكنَّى عنه والمعنى الحرفي كبير، والتلويح هو الإشارة من بعيد، وهذا لا يعني الغموض. فالكناية بالتلويح تتميز في العادة بالوضوح ومثال ذلك قولنا: **كثير الرماد**، أو **جبان الكلب** كناية عن الكرم.

---

(1) الأزهر الزنَّاد: دروس البلاغة العربية.ص88

(2) السيد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة.ص274.

(3) المرجع نفسه، ص276.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ج- **الرمز**: وهي الكناية التي تكون فيها المسافة بين اللّفظ الحرفي والمعنى المقصود قريبة، فتكون الوسائط قليلة؛ مما يجعل نوعا من الخفاء ومثال ذلك قولنا: **عريض الوسادة**. كناية عن الأبله، فعرض الوسادة يستلزم كبرا في الرأس وطولا في العنق وهذا ما يدل على البلاهة عند العرب.[1]

د- **الإشارة**: وهي كناية بين التلويح والرمز، تتميَّز بقلة الوسائط؛ والوضوح في العلاقة بين المعنى الحرفي والمعنى المقصود، ومثال ذلك قول الشاعر:

لو جلوا حسنك أو غنُّوا به للبيد في الثمانين صبا

والشاعر يشير هنا إلى قول لبيد:

ــ إنَّ الثمانين ــ وبَلَغْتُها قد أحوجت سمعي إلى ترجمانِ

وهو يقصد تبيين الأثر البالغ لحسن الممدوح، وكنَّى عن الشيخوخة بالإشارة إلى قول لبيد[2]

هـ- **الدوران**: وهي الكناية عن المعنى المراد بالدوران؛ أي التعبير عنه بجملة، أو بمجموعة من الألفاظ بدل استعمال لفظه الصريح؛ كالكناية عن العاشق **بطويل الليل**.[3]

و- **التلطيف**: وهي الكناية عن المعنى المراد طلبا للتلطيف أو إبعادا للمظهر الموحش والنابي لهذا المعنى، ويستخدم هذا النوع من الكناية غالبا للدلالة على أعضاء الجسم أو الأفعال التي تتصل بها معاني أخلاقية كالتحريم مثلا. ومنها قولنا: **الآلة الحدباء كناية عن النعش**.[4]

وبالعودة إلى ديوان الحطيئة، سنجد أن هذا الشاعر الذي أمسك بزمام اللغة وتشرب جلّ المعاني الثقافية والاجتماعية العربية، قد عدل في الكثير من الأحيان عن التصريح بمعانيه ونهج سبيل البلغاء والفصحاء باللجوء إلى الكناية والتعريض

---

(1) الأزهر الزنَّاد: دروس البلاغة العربية.ص90.

(2) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(3) المرجع نفسه، الصفحة نفسها

(4) المرجع نفسه.ص91.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

في تصوير المعاني، ومن هنا احتلت الكناية بأنواعها وأشكالها المختلفة، حيِّزا معتبرا في أشعاره. ومن أمثلتها، ما ورد في قصيدته التي يمدح فيها آل لأي بن جعفر. قائلا:

لم يعدموا رائحا من إرثِ مجدهِمِ ولن يبيت سواهُمْ حِلمُهُم عزَباَ

لابدَّ في الجدِّ أن تلقى حفيظتهمْ يوم اللِّقاءِ وعيصاً دونهمْ أشبَا[1]

فكنَّى على كثرة عددهم في الحرب بقوله " عيصًا أشبا" وهو ما التفَّ من الشجر، وإنما يلتفُّ الشجر ويلتحم بعضه ببعض إذا نما وكَثُر، ومن هنا كنَّى بهذه الصورة عن كثرة عدد رجال القوم في الحرب ومساندتهم بعضهم بعضا. ويقول في القصيدة نفسها :

قومٌ يبيت قريرَ العينِ جارهُمُ إذا لوى بقُوى أطنابهمْ طُنُبا

قومٌ إذا عقدوا عقداً لجارِهمِ شدُّوا العناجَ وشدُّوا فوقهُ الكربا[2]

فقد عمد إلى تصوير وفاء القوم بعهودهم من خلال الكناية في قوله " شدُّوا العناجَ وشدُّوا فوقه الكربا" فالمعنى الحرفي لهذه العبارة، هو أنَّهم يربطون الدلو التي يستخرجون بها الماء من البئر ربطا محكما، حيث تضاف للدَّلو عروة في أسفلها، فإذا تقطّعت الحبال التي على جانبي الدلو، بقيت مشدودة بالحبال التي في أسفلها. ولعل الحطيئة في هذه الصورة يبدو حريصا على رصد دقائق التفاصيل المشكلة للبيئة التي يحيا فيها، فالدّلو والحبال وطريقة ربطها أمور قد لا يعيرها كثير

ون أية قيمة، ولكنّها عند الحطيئة عناصر تصويرية بما تحملها من شحنات دلالية. ومن هنا وجدناه يكنّي عن حرص القوم على الوفاء بعهودهم بصورة الحرص على إحكام ربط الدَّلو بالحبال. ويقول في موضع آخر:

وأكرمتُ نفسي اليوم من سوء طُعمةٍ ويقنى الحياءَ المرءُ والرمحُ شاجرُهْ[3]

وهي كناية أراد الشاعر من خلالها أن يبيِّن أنَّ المرء الكريم لا يبتغي طعاما

---

(1) الديوان.ص15

(2) المصدر نفسه. ص16

(3) المصدر نفسه. ص22

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

يشعر فيه بالذُّلِ والمهانة؛ بل يفضِّل التزام الحياء مهما اشتدت معاناتــه وجوعــه ومهما ساءت حاله. والحطيئة لم يصرح هنا بسوء الحال، بل كنَّى عنهــا بقولــه: والرمح شاجره. فصورة الرمح مغروسة في جسد الرجل أدلُّ على صعوبة حالــه وشدَّة معاناته، كما أنّ لها وقعا وأثرا في نفس المتلقي قد لا يصل إليــه التعبيــر الصريح. ومن هنا كانت الكناية أبلغ وأفصح.

لقد عوَّدنا الحطيئة أن يبني صوره الفنية من مختلف العوالم المحيطة به سواء كانت إنسانية، أو نباتية، أو حيوانية، وكثيرا ما كان يجمع بين هذه العــوالم فــي تناغم ممتع، ولا تمنع الكناية هذا الشاعر المبدع من إظهار هــذا الانــسجام فــي التصوير انطلاقا من التنسيق بين هذه العوالم فيقول في مقطع شعري آخر:

قَرَوْا جارَكَ العَيْمانَ لمَّا تركتَهُ وقلَّص عن بردِ الشَّرابِ مشافِرُهْ

سَناما ومحْضًا أنبتا اللحم فاكتستْ عظامُ امرئٍ ما كان يشبَعُ طائرهْ (1)

فهذه الصورة تحمل في طيَّاتها كناية عن الهزال باستخدام عبارة " ما كان يشبع طائره "، فالمعروف عن الطير هو اكتفاؤه بالقليل من الطعام؛ وأن يكــون جــسد الرجل لا يُشبع هذا الطير فهذا يعني شدَّة ضعفه وهزاله. واللطيــف فــي هــذه الصورة هو أن يجعل الحطيئةُ طعام الطير عبارة عن جسد الإنسان، والمألوف هو العكس ولكنّه استطاع أن يوصل المعنى المراد من هذه الصورة دون أي لُبسٍ أو غموض. فلو سلك سبيل التصريح في التعبير عن الهزال ما كان للمتلقي أن يتخيّل درجة هذا الهزال، ولكن باعتماده هذه الصورة الفنية، ومن خلال الكناية بطعــام الطير، أمكن المتلقي من الوصول إلى المراد من القول. وممَّا لا شك فيه أن هــذه مزية من مزايا الكناية؛ فهي تمكِّن من رؤية وتلمس ما يمنع التصريح الوصــول إليه، مع سحر ووقع في النفس مصاحب لوضوح المعنى.

ومن الصور التي برع فيها الحطيئة بتصوير المعاني وتجسيدها بمــا يمكــن تلمّسه ما ورد في هذه الأبيات :

---

(1) الديوان. ص25

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ألم أكُ نائيًا فدَعَوْتُمُوني فجاء بيَ المواعدُ والدعاءُ
ألمْ أكُ جاركمْ فتركتموني لِكَلْبي في دياركُمُ عواءُ
وآنيت العَشاءَ إلى سهيلٍ أو الشِّعْرى فطالَ بيَ العَشاءُ (1)

فهذه الأبيات عبارة عن مشاهد لأصعب الأوقات التي مرّ بها الحطيئة في حياتـــه، فهي وعلى قلة عددها تجسد كل مشاعر الحاجة والعــوز والــضعف والمعانـــاة؛ مختلطة مع مشاعر الرجاء والأمل، وكل ذلك ببراعة ودقة في التصوير. أما عن الكناية فهي ما ورد في البيت الأخير من هذه الأبيات.

لقد أراد الشاعر أن يخبر بطول انتظاره لخير بني عوف بن كعب، وأنَّ هذا الانتظار كان من دون طائل ولا فائدة، فعونهم لم يصل، وكنىَّ عن طول الانتظار بالإشارة إلى " سهيل والشِّعرى " وهما نجمان يطلعان في الشتاء في آخر الليل، أو نصفه، فالمعنى الحرفي هو أنه أخَّر عشاءه إلى طلوع النجمين، كناية عن المعنى المُراد والذي هو انتظاره الطويل لمعروف بني عوف. هــؤلاء القــوم الــذين لا يراعون الجار، ولا يقيمون للعهد منزلة. وهنا تظهر بلاغة الكناية في مثل هــذه المواقف فهي « تمكّنك من أن تشفي الغليل من الخصم من غير أن تجعل له إليك سبيلاً، ودون أن تخدش وجه الأدب. وهذا النوع من الكناية يطلق عليه التعريض، كما أنها ــ من ناحية أخرى ــ يمكنها التعبير عــن القبــيح بمــا تــسيغ الآذان سماعه»(2).

وفي مقابل هذا التصوير لبني عوف، ينقلنا الحطيئة ببراعة إلى نمط آخر من السلوك الإنساني، يرتكز على مكارم الأخلاق وعلى ما اشتهر به الرجل العربــي من مروءة وشجاعة وسماحة وكرم ونجدة للمظلوم ، كلّ هــذه الــصور ألحقهــا الحطيئة ببغيض وقومه، وسلك فيها التصريح تارة والكناية تارة أخــرى، ومنهــا قوله:

---

(1) الديوان، ص53/54.

(2) صلاح الدين عبد التواب: الصورة الأدبية في القرآن الكريم.ص68.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

همُ الآسُونَ أمَّ الرأس لمَّا تواكَلَها الأطِبَّة والإساءُ[1]

فالمعنى الحرفي لهذا البيت، هو أنّ بغيضا وقومه مداوون ما يصيب الرأس من جراح، عجز الأطباء عن مداواتها. إلاَّ أن هذا المعنى هو كناية عن أمر آخر قصده الحطيئة. ولعلَّ المتلقي يدرك أنَّ لفظ " الآسون" هنا، والذي يعني المداوين، يمثل العنصر المركزي في هذه الكناية. وهي توحي بوجود داء، أو جرح ما يستلزم وجود طبيب. ولأن الممدوح هنا (وهم آل بغيض) لم يشتهروا بالطبّ؛ فإن المداواة ستكون من نوع مغاير، وبالتالي فإنَّ الجرح لن يكون بالمعنى الحرفي للفظ جرح، وإنما سيحتمل دلالات أخرى منها النفسية والاجتماعية، فقد يكون الجرح عبارة عن شرخ في العلاقات بين الناس، ومن هنا سيكون المداوي مصلحا وليس طبيبا. وفي الأخير، يتشكّل المعنى المراد من هذه الكناية، وهو أن آل بغيض مصلحون لما فسد من أمور وعلاقات قومهم.

وعلى النمط نفسه من التصوير، يقول الحطيئة:

إذا نزل الشتاءُ بدار قومٍ تجنّب دار بيتهم الشتاءُ[2]

فلفظ " الشتاء" يفيد البرد والضيق كما يفيد السنة المجدبة. والبيت في معناه الحرفي، يعني أن البرد إذا حلَّ بمنطقة ما فإنه سيتجنّب من يسكن بجوار" بغيض" وهو الممدوح في هذه القصيدة. إلاَّ أن المعنى المراد ليس الوقاية من البرد، مع أن هذا الأمر وارد ضمن سياق المعنى الحقيقي للبيت، وقد تمت الإشارة في موضع سابق إلى أن الكناية تختلف عن المجاز في احتمال شمول المعنى الحقيقي على المعنى الحرفي للكلام. وهو ما نجده في هذه الكناية فما يقصده الشاعر هنا هو الأمان عموما، فإذا حلت الصعاب أو أيام العسر أو أي خطر فإن من يجاور بغيضا في مأمن من كلّ ذلك.

ولم يقتصر استخدام الحطيئة للكناية على تصوير بعض الصفات القبيحة أو

---

(1) الديوان، ص56

(2) المصدر نفسه، ص57

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

حتى الحسنة، بل أصبحت الكناية من خلال العديد من المواضع، منهجا وسمة غالبة على أسلوب هذا الشاعر، يعمد بواسطتها إلى تقديم أدق التفاصيل، والتي يصعب على البعض التصريح بها، فكيف بالكناية عنها، وبهذا أصبح هذا النمط من التصوير مقياس تميّز وبراعة تفنّن فيه الحطيئة. ومن بين الصور التي تظهر فيها قدرته وتمكنه من هذا المنهج في التعبير قوله:

فمنها أن يُقادَ به بعيرٌ ذَلولٌ حين تهترش الضِّراءُ
ومنها أن ينوءَ على يديهِ وينهضَ في تراقيهِ انحناءُ
ويأخذه الهداجُ إذا هداهُ وليدُ الحيِّ في يده الرِّداءُ[1]

فهي مجموعة من الصور الجزئية، التي تفيد في النهاية معنى واحدا وهو الضعف الذي يعتري هذا الشيخ، فهو عاجز عن السيطرة على بعيره، ولا ينهض حتى يعتمد بيديه على الأرض، ولا يستطيع حمل ردائه فهو ثقيل عليه. وكلها معان استخدمها الشاعر كناية عن حالة الضعف والعجز التي آل إليها هذا الشيخ، ويقابلنا هنا أيضا صحة المعنى الحرفي للأبيات؛ إذ الشيخ الهرم تنطبق عليه الصفات المذكورة. إلا أنَّ الحطيئة لم يقصدها هي بعينها، وإنما كنَّى بها عن أمر أعم وأشمل، وهو تصوير الضعف عموما، وليس العجز عن النهوض، أو عدم تحمل ثقل الرداء. وهذا النوع من الكناية هو "الدوران" ؛ حيث يتم التعبير فيه عن المعنى بمجموعة من الألفاظ أو بجملة عوض استعمال لفظه الصريح، فبدل أن يصرح الحطيئة بالشيخوخة أو الضعف، أتى بمجموعة من المعاني، وكنّى بها عن مراده.

ولأنَّ الحطيئة قد تلبس وجدانيا بمختلف المعاني والأشياء المشكلة لبيئته فقد تميزت كناياته بشحنة الدلالات المعبرة عن ثقافة هذه البيئة وعادات قومها الاجتماعية ومثال ذلك قوله:

---

(1) الديوان:ص60.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

لَنِعمَ الحيُّ حيُّ بني كليبٍ إذا ما أوقدوا فوق اليَفاعِ
ونِعم الحيّ ُ حيّ ُ بني كليبٍ إذا اختلطَ الدَّواعي بالدَّواعي[1]

فالبيت الأول كناية عن شدة كرم بني كليب ومساعدتهم لعابر السبيل والمحتاج، وقد استخدم في هذه الصورة عبارة " أوقدوا فوق اليفاع" والتي تمثل المحور أو مركز هذه الكناية، وتتشابه هذه الصورة مع عبارة " كثير الرماد" والتي تدلُّ أيضا على الكرم. والشاعر هنا، لم يقصد فعل إشعال النار في حدِّ ذاته، بل قصد الغاية من هذا الإشعال للنار، فقد تكون التدفئة أو الطهي وربما الإنارة. وهذه الغاية تتحدّد من خلال اختيارهم للمكان العالي والمرتفع " اليفاع". فالغاية لن تكون التدفئة ولا الطهي لأن هذين الفعلين يمارسان في مكان العيش وليس في ما ارتفع من الأرض وبالتالي سيكون الهدف من هذه النار هو إرشاد من يسير في الطريق ولو كان بعيدا ليحلّ ضيفا عندهم ويساعدونه على إكمال مسيره.

أما البيت الثاني فهو كناية عن شجاعة بني كليب وإقدامهم في الحروب، فالشاعر لم يصرح بذلك وإنما استعمل عبارة " إذا اختلط الدواعي بالدواعي ". والدواعي هم الصائحون: يا لفلان! طلبا للعون وللنُّصرة؛ فالمعنى المراد هو أنهم قوم يقدمون على الحروب في غير تماطل نصرة للمظلوم وإحقاقا للحقِّ. ويبدو واضحا أنَّ هذه الكناية والتي سبقتها، تحملان العديد من معالم الانتماء الثقافي لهذا الشاعر، فتفاصيل الحياة العربية تبدو واضحة من خلال هذا التصوير، وملامح المجتمع العربي بارزة بحضور معاني الكرم و مساعدة المحتاج ونصرة المظلوم وهذا ما يؤكد تشبع الحطيئة بمقومات الحياة العربية والبدوية منها على وجه الخصوص.

وعلى شاكلة الصور السابقة نفسها، في توظيف معاني الحياة العربية، يشكل الحطيئة صورة أخرى في قوله:

كانوا بليل عصاهم وَهْيَ واحدة فأصبحوا وعصاهُمْ غُدْوَةً شِقَقُ[2]

---

(1) الديوان، ص201

(2) المصدر نفسه، ص263

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

فالمعنى الحرفي لهذا البيت أنَّ هؤلاء القوم كانت لهم عصًا، ولكن سرعان ما تشققت وانقسمت، والشاعر هنا لا يريد هذا المعنى وإنَّما كنَّى به عن التفرق والتشتُّت؛ فبعد أن كانوا يدا واحدة تفرقوا واختلفوا، وهي صورة مألوفة عند العرب وتكرَّرت في أشعارهم.

ومن خلال الاطلاع على بعض أشكال الكناية عند الحطيئة يتضح لنا أنّ هذا الشاعر كان مولعا بنهج سبيل الكناية والتعريض بدل التصريح بمعانيه ولعل مردَّ ذلك، إيمانه بأنّ الكناية مظهر بلاغي لا يدركه إلا من صفت قريحته ولطُف طبعه.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الفصـــل الخامس

مستويات الصورة الفنية

توطئة

أ- الكثافة

ب- الانسجام

ج- التضاد

د- التشاكل

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

توطئة:

يتشكل النص الشعري، بوجه عام، من جملة من التراكيب تحكمها جملة من العلاقات والسياقات. ويتأسس التركيب الشعري على المعطى اللفظي الذي يفرز بدوره مسار الخطاب وتحولاته. ومن هنا، فإذا اعتبرنا أن الجملة هي وحدة الخطاب الأساسية[1] وأنها في اللغة تتأسس على التأليف القائم على تشابك علائقي، أمكننا أن ننظر إليها على اعتبار المحتوى الخبري؛ « فيمكن وصف الجملة بسمة واحدة متميزة، ألا وهي أن لها محمولاً Predicate أو مسنداً. وكما لاحظ بنفنيست فإن اللغة قد تستغني عن الفاعل أو المبتدأ أو المفعول وغير ذلك من المقولات اللغوية ولكنها لن تستغني أبدا عن المسند» [2].

ويحدد تودوروف Todorov النص الأدبي بقوله: «إن العمل الأدبي، لم يعد إلا كأي منطوق لغوي آخر، غير مصنوع من الكلمات، بل إنه مصنوع من جمل، وهذه الجمل خاضعة لمستويات متعددة من الكلام. » [3].

وكان لكثرة اهتمام النقاد بكشف القوانين الداخلية للنصوص دور كبير في إعطاء صبغة جديدة للنقد؛ إذ أصبح « وصفا للعبة الدلالات، وبحثا عن قوانين تبنين النص» [4].

ولقد توسعت فكرة الاعتقاد بأن النص عالم ذري مغلق. بل لقد أصبح فضاء مفتوحا من العوالم الدلالية التي تجعل من الإنتاج الأدبي مشروعا كتابيا قابلا لمستويات عدة من القراءات والتأويلات. ذلك أن النص « ليس تلك اللغة التواصلية التي يقننها النحو، فهو لا يكتفي بتصوير الواقع أو الدلالة عليه. فحيثما

---

(1) بول ريكور: نظرية التأويل. الخطاب وفائض المعنى. ترجمة: سعيد الغانمي. المركز الثقافي العربي. المغرب .ط1 .2003 . ص32.

(2) المرجع نفسه. ص 35.

(3) محمد بنيس:ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب. دار العودة. بيروت.ط1. 1979. ص 20

(4) المرجع نفسه. ص 21.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

يكون النص دالا...فإنه يشارك في تحريك وتحويل الواقع الذي يمسك به في لحظة انغلاقه » [1].

فالانطلاق يكون من الواقع والعودة قد لا تؤول إليه ومن هنا نقتنع بفكرة «تحول النص إلى مجال يُلعب فيه ويمارس ويُتمثل التحويل الإبستمولوجي والاجتماعي والسياسي. فالنص الأدبي خطاب يخترق حاليا وجه العلم والإيديولوجيا والسياسة، ويتنطع لمواجهتها وفتحها وإعادة صهرها. » [2].

وعليه يصبح الأمر كما يقره توجه رولان بارث من أن الكتابة عن النص ماهي إلا احتفال معرفي، وأن الخطاب حول النص لا يمكن إلا أن يكون نصا هو ذاته، فقد بدأ الجميع ينظرون إلى النص غير منجز ما دامت قراءته متواصلة، بل إنه في دلالاته يتضاعف مثل المتوالية الرياضية، تبعا لتعدد القراءات.[3].

على هذا الاعتبار، يمكن التفريق بين مصطلح نص ومصطلح خطاب وذلك أن الخطاب هو« فعل الإنتاج اللفظي ونتيجته الملموسة والمسموعة والمرئية، بينما النص هو مجموع البنيات النسقية التي تتضمن الخطاب وتستوعبه» [4].

وقد أشرنا في موضع سابق إلى المخطط التواصلي الذي أتى به جاكبسون؛ إذ تتحول الرسالة إلى نص أدبي في حالة القول الأدبي. و« تنحرف الرسالة عن خطها المستطيل، وتعكس توجه حركتها، وتثنيها إليها، إلى داخلها، بحيث لا يصبح المرسل باعثا والمرسل إليه متلقيا. وإنما يتحول الاثنان إلى فارسين متنافسين على مضمار واحد يضمهما ويحتويهما هو القول أي النص.» [5].

وتتموضع الرسالة على سياق يفرض عليها توجها معينا فتكون خاضعة له « فالسياق كتقليد أدبي راسخ قد يتغلب على النص ويجعله مجرد محاكاة لما سبقه

---

(1) جوليا كريستيفا: علم النص.ترجمة: فريد الزاهي. دار توبقال للنشر. المغرب.ط2. 1997.ص9.

(2) المرجع نفسه. ص 13.

(3)عبد الله إبراهيم: معرفة الآخر. المركز الثقافي العربي. المغرب.ط1. 1990.ص 26.

(4) فاضل ثامر: اللغة الثانية. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء.1994. ص 75.

(5) عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير. دار سعاد الصباح. الكويت.ط3. 1993.ص8.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

من نصوص مماثلة. ولو حدث هذا – وكثيرا ما يحدث - فإن النص سيسقط ويصبح نصا فاشلا كتقليد مفضوح. ولا بد هنا من ذكاء المرسل الذي هو المبدع كي ينقذ النص من السقوط. وخير السبل في ذلك هو الاستعانة بالشفرة. والشفرة هي اللغة الخاصة بالسياق» [1].

ومن خلال هذه الإطلالة السريعة، يمكن القول: إن النص الشعري يخضع في مساره إلى مجموعة من المستويات، تتبع أساسا من جملة العلاقات. فتتحرك الصورة الشعرية وفقها، متلمسة أحيانا درجة معينة من الكثافة والتوترات. وكرة أخرى تتحرك حول الانسجام والتضاد، وتارة نحو التشاكل والتباين. ولعل البحث في كل المستويات يصبح ضربا من الوهم، نظرا لكثرة هذه المستويات وتشعبها. وإنما يمكن الاسترشاد ببعضها لتكون عينة على مدى التفاعل الموجود بين مختلف المستويات التي ينشئها النص الشعري، والذي ينبني أساسا على العملية التخييلية. واستكمالا لذلك، نحاول استنباط مظاهر الكثافة الحاصلة في النص الشعري لدى الحطيئة في تفاعله مع دلالات الصورة الفنية.

أ- الكثافة:

يتشكل النص الشعري من جملة من المستويات التي تحدد خصائصه النوعية. فيعمل الجانب الإيقاعي على بلوة التشكيل الصوتي والنغمي له. ويعمل الجانب النحوي على تنظيم كيفية استغلال الطاقات التركيبية من خلال معاني النحو. وعليه يصبح كتلة معقدة تسير حركيته اعتمادا على قدرة التعبير، وسلسلة الاختيارات التي تتحكم فيها الشخصية المبدعة الشاعرة. وتأتي درجة الكثافة بالمقدار الذي يجعلها تتوخى الفعل الإبداعي المساهم في تحديد نمط الصورة «وهي ذات خاصية توزيعية بارزة، وهذا يجعلها قابلة للقياس الكمي والنوعي، وتتصل أساسا في تقديرنا بمعيار الوحدة والتعدد في الصوت والصورة، وهذا

(1) عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير. ص 9.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

يجعلها ترتبط بحركة الفواعل ونسبة المجاز وعمليات الحذف في النص الشعري*»[1].

إن الصياغة اللغوية التي يملكها الشاعر، والتي بها ينتج نصه الشعري وفقا لسياق الشعور والإحساس، يجعل « اللغة الشعرية تبدو كأنها تكشف عن بنيتها الأصيلة التي لا تتمثل في شكل خاص محدد بصفات معينة، وإنما في حالة، في درجة من الحضور والكثافة التي يمكن أن تصل إليها أية متتالية لغوية، بحيث تخلق حولها هامشا من الصمت يعزلها عن الكلام العادي المحيط بها»[2]. وصفات الصورة تتشبع بنمط الحياة الاجتماعية ومظاهر الأشياء والموجودات البيئية. «وينبغي أن نشير إلى أن الصورة الشعرية باعتبارها وثيقة الصلة بنفسية الشاعر فإنها حتما سوف تتطبع بطابع هذه النفسية، ونفسية المجتمع الذي ينتمي إليه الشاعر، لهذا غلبت النزعة الوصفية المادية على معظم الشعر الجاهلي؛ لأن نفسية الجاهلي نفسية بدائية مادية تدرك معاني الأشياء في إطارها الحسي أو في أشكالها الظاهرة»[3]. وقد توضح هذا الأمر في فصل سابق.

ويمكن للسياق أن يكون ذا حضور قوي في توظيف التجربة الشعرية و«تظل العلاقة بين الصورة والسياق الكلي للتجربة الشعرية المحرق الأساسي الذي ينبغي أن تتبع منه الدراسة. وتبلغ هذه العلاقة حدا من الكثافة والتوتر في صورة شعرية ما يحيل فاعلية الصورة إلى عملية من الفيض والإضاءة والكشف لا حدود لها»[4].

(*) على الرغم من أن كلام صلاح فضل هنا موجها إلى النص الشعري المعاصر إلا أن الأمر يصلح على النص الشعري القديم لأنه يتبنى الحذف والمجاز. بل إن المجاز من أهم خصائصه. وعلى هذا الأساس وجد في البلاغة العربية ما يعرف بالإيجاز والإطناب والمساواة.

(1) صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة. دار الآداب. بيروت.ط1. 1995. ص24.

(2) المرجع نفسه. ص25

(3) مصطفى البشير قط: قراءات في النقد والأدب. مكتبة الآداب. ط1. القاهرة 2007. ص11.

(4) كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي. ص45.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وتتبعا لمظاهر درجة الكثافة، نسعى إلى مدارسة قصيدة قالها الحطيئة في عمر بن الخطاب -رضي الله عنه- وهو في شدة من الضيق عندما منع من قول هجائه في الناس، وعليه أصبحوا لا يخشون لسانه، فأفل نجمه، وصعُبت عليه الحياة في ظل الأم والبنين، وقسوة ابناء العمومة، وظلم ذوي القربى. يقول:

يا أيها الملك الذي أمستْ له بُصرى وغزَّة سهلها والأجرعُ
ومليكها وقسيمها عن أمره يُعطى بأمركَ ما تشاءُ ويمنعُ
أشكو أليك فأشكني ذريَّة لا يشبعون وأمهم لا تشبعُ
كَثُرُوا عليَّ فما يموت كبيرهم حتى الحسابِ ولا الصغيرُ المُرضَعُ
وجفاء مولاي الضنين بماله وولُوعَ نفسٍ هَمُّها بيَ مُوزَعُ
والحُرْفَةَ القُدْمى وأن عشيرنا زرعوا الحُروث وأننا لا نزرعُ
فبعثتَ للشعراء مبعث داحس أو كالبسوس عِقَالَهَا تتكوَّعُ
ومنعتني شتم البخيل فلم يخفْ شتمي فأصبح آمنا لا يفزعُ
وأخذتَ أطرار الكلام فلم تدعْ شتما يضرُّ ولا مديحا ينفعُ
وبُعثْتَ للدنيا تُجمِّعُ مالها وتَصرُّ جزيتها ودأْبا تجمعُ
ومنعتَ نفسك فضلها ومنَحتها أهل الفعال فأنتَ خيرٌ مولعُ
حتى يجئ إليك عِلْجٌ نازحٌ فيصيبَ عَفْوَتَها وعبدٌ أوكعُ
والعَيْلةُ الضَّعْفى ومنْ لا خيْرُهُ خيرٌ ومثلُهُم غُثاءٌ أجْمعُ[1]

تتبني اللغة الشعرية لهذا النص على درجة من الكثافة التي تحقق له خصوبة فنية. ويتمثل الأمر في ظاهرتين فنيتين الأولى الحذف، والثانية الأبعاد المجازية المبثوثة في بعض التراكيب الشعرية. إن الحذف هو خاصية لغوية عربية تبناه الكلام العربي، بل إنه تحول إلى مزية كلامية. فالحاذق من يحسن الكلام بأقل جهد، وأقل عدد من الأصوات التي تنشئ التراكيب. لهذا كانت البلاغة العربية قديما تساوي الإيجاز. ومن هذا المنطلق جاء النص الذي بين أيدينا ليحقق

---

(1) الديوان. ص232 وما بعدها.

(*) الأجرع: ما استوى وارتفع من الرمل. تتكوّع:تطأ على كوعها. عفوتها: أحسن ما فيها. أوكع: ركوب الإبهام على السبابة في الرجل.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

بعضا من مظاهر الحذف الذي يجعل التركيب يرتقي إلى درجة الكثافة، من ذلك قوله: **(يا أيها الملك الذي أمست له بصرى وغزة سهلها والأجرع)**، ومعناه أن مدينة بصرى وغزة وقعتا تحت حكم عمر- رضي الله عنه- بفعل الفتوحات، فدانتا له. والأمر هنا فيه كناية عن عظمة الفتح وشساعته. فاختزل التركيب كله في كلمة **(أمست)**. وتجنبا للإطالة أيضا، يوظف في البيت الثالث لفظة**(فأشكني)** وهي مشكلة من فعل وفاعل ومفعول به. والمقصود بها (أعني على شكواي). وكذلك الأمر في البيت الرابع، في قوله: **(ولا الصغير المُرضَعُ)** وتقدير الكلام: ولا الصغير المرضع أيضا يموت.

وتتبدى درجة الكثافة، من جهة أخرى، عن طريق لعبة المجاز الشعري الذي يرتفع بالمعاني والدلالات إلى مستوى فني رفيع. من ذلك قوله: **(فبعثتَ للشعراء مبعث داحس أو كالبسوس عقالها تتكوَّعُ)**، فقد شبه ما فعله عمر بن الخطاب -رضي الله عنه- بالشعراء بحرب داحس والغبراء، أو بحرب البسوس، اللتين جرَّتا القبائل العربية إلى حروب طاحنة أتت على الأخضر واليابس. ويزيد هذا التشبيه من تعميق الدلالة. فالشاعر الحطيئة يريد من خلال هذه الصورة أن يرسم معالم الأثر النفسي الذي تركه سلوك عمر. فلقد أشرنا في مواطن سابقة إلى أن الحطيئة كان يجعل من لسانه أداة كسب القوت. وعلى هذا الأمر كان الناس يتحاشونه، بل ويغدقون عليه. ويحدث التكثيف أيضا في قوله **(وأخذتَ أطرار الكلام فلم تدع شتما يضر ولا مديحا ينفع)**، والأطرار هي النواحي. فقد ارتفع التعبير الشعري من المعنوي إلى الحسي. وهي صفة في التعبير الشعري العربي القديم. فجسد الكلام في صورة مادية على سبيل الاستعارة المكنية. وكأن الكلام عبارة عن ثوب له نواحيه وحواشيه، فأمسك بها عمر ثم طواها. ويمكن أن يتضمن الشطر الثاني كناية عن سوء الحال المعيشية. فالشاعر، كما قلنا، إما مادح وإما ذام. وفي الوضعين يأخذ مالا. ويقول في موضع آخر: **(والعيلة الضعفى ومن لا خيره ومثلهم غثاء أجمع)**، إذ يشبه سوء حال الفقراء في الحياء بحال غثاء السيل وهو عبارة عن الزبد وما خالطه من ورق الشجر البالي.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ب- الانسجام:

إن «النص الأدبي هو توليد – تحويل لقالب لغوي في زمان وفضاء مهما كان مستواهما بكيفيتين أساسيتين هما جوهر أي نص وسر حياته وتعيينه، سواء أكان ذلك التوليد والتحويل لقوالب خارجية أم داخلية» [1]. لقد طرح محمد مفتاح جملة من المعطيات الخاصة بالنص، والتي من خلالها يحقق النص انسجامه «فإذا كان الزمان والفضاء من بين ثوابت النص فإنهما بالضرورة- ضامنان لانسجامه المعنوي على الخصوص إذ ليس هناك نص بدون رسالة موجهة إلى متلق حقيقي أو مفترض، تحتوي على معلومات متراكمة تيسر فهمها وتأويلها»[2]. وكانت اللسانيات الحديثة صاحبة الفضل في التحدث عن انسجام النص، وقد اقترحت بعض الآليات التي تساعد على فهم الخطابات المختلفة، منها:

- التساؤل عمن فعل؟ وماذا فعل؟ وأين؟ ومتى؟ وكيف؟ ولماذا؟
- الارتباط المعجمي.
- الارتباط التركيبي الحاصل بالضمائر وأداة التعريف واسم العلم وأسماء الإشارة وأدوات العطف[3] .

وقد تعرض اللسانيون بالدرس إلى قضية الانسجام داخل النص، وارتبط هذا الأمر بما يعرف الآن (تحليل الخطاب). فقد اعتبر إيزنبرغ Isenberg الانسجام قيدا من قيود حد النص؛ إذ هو متتالية منسجمة من الجمل... وأشار ليونس إلى نفس الظاهرة ولكن بأقل صرامة مرجعا الانسجام إلى ما في النص من الصنعة باعتبار أن النصوص في الغالب نصوص أدبية[4].

---

(1) محمد مفتاح: دينامية النص (تنظير وإنجاز)، المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء.ط2. 1990 . ص52.

(2) المرجع نفسه. الصفحة نفسها.

(3) للاطلاع أكثر يرجى العودة إلى محمد مفتاح: دينامية النص. ص52 وما بعدها

(4) محمد الشاوش: أصول تحليل الخطاب في النظرية النحوية العربية. كلية الآداب منوبة. ط1 تونس2001، 111/1.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وإذا كان النص ينبني على جملة من العلاقات المتشابكة فيما بينها وفق نظام سياقي معين؛ فإن انسجام النص مرهون بالأطر المعرفية التي تَشكَّل ضمنها. فما يبدو منسجما للبعض، قد يبدو غير منسجم للبعض الآخر. فالانسجام رهين جملة المعارف الحاصلة في ذهن منشئه ومتلقيه خاصة في النصوص الإبداعية. وإن الصعوبات التي حصلت في البحث عن إقامة انسجام بين مكونات النص، أفرزت جملة من الأمور منها:

- اقتراح اعتبار القارئ بمثابة المعيد لإنتاج النص.
- القول بموت الكاتب منشئ النص كما ذهب إلى ذلك بارث Barthes في كلام لا يخلو من المجاز والتصوير. ومثل هذا الطرح للمسألة يجعل الانسجام أمرا قائما بين القارئ والنص أكثر من قيامه بين الأجزاء المكونة للنص [1].

وسعيا نحو تتبع معالم الانسجام في النص الشعري لدى الحطيئة، نحاول الاعتماد على بعض المقاطع الشعرية التي وجدنا فيها تحقيقا لظاهرة الانسجام، من خلال امتلاكنا لخلفية التجربة الشعرية لديه، والتي ساهمت – كما عرفنا سابقا – في إنجاز التركيب الشعري الذي يحمل داخله الصورة المتناغمة مع واقعها، والمستمدة لأجزائها ومكوناتها من صميم الحياة الاجتماعية العربية القديمة. يقول:

لنعم الحيُّ حيٌّ بني كُليبٍ إذا ما أوقدوا فوق اليفاعِ
ونعم الحيُّ حيٌّ بني كُليبٍ إذا اختلط الدواعي بالدواعي
ألمْ ترَ أنَّ جار بني زُهيرٍ قصير الباع ليس بذي امتناع
وليس الجار جارُ بني كليبٍ بمُقْصىً في المَحلِّ ولا مُضاعِ
همُ صنعوا لجارهمُ وليستْ يدُ الخرقاء مثل يد الصَّنَاعِ

(1) للاطلاع أكثر ينظر كتاب محمد شاوش السابق. ص112 وما بعدها.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ويحرُمُ سرُّ جارتهم عليهمْ ويأكل جارهمْ أُنُفَ القِـــــصاعِ
وجارهُمُ إذا ما حلَّ فيـــهم على أكناف رابـــــــيةٍ يفاعِ
لعمرُك ما قُرادُ بني رياحٍ إذا نُزع القُـــــــرادُ بمستطاع[1]

إن القدرة اللغوية تعد أساسا لقوة الإبداع. والحطيئة صاحب تفوق لغـــوي معترف به من قبل النقاد القدامى والمحدثين. وذلك بحكم انتمائه لمدرســـة عبيـــد الشعر، وملازمته الشديدة لشعر زهير. لذلك كان شديد الثقة بنفسه، معتدا بهـــا، لا ينازعه كثير من الشعراء على قول الشعر. والنص الذي أمامنا يحتكم إلـــى لغـــة شعرية محكمة، ومتماسكة. ويبدو انسجام الجمل واضح المعالم. حيث بني المعنى العام للنص على القسم الذي أُلف في كلام العرب قديما، وسياق توظيفه هو تأكيد المعنى، وجعله غير قابل للنقاش. فكلمة(**نِعْمَ**) تأتي في سياق التعبير عـــن مكانـــة الممدوح الذي يتربع على مجد الكرم. ثم يسير النص الشعري متلمـــسا انـــسجامه معتمدا الجملة الشرطية بـــ(**إذا**) التي تؤسس شرط الكرم الذي هو شـــرط الرقـــي والتفوق الأخلاقي عند الإنسان العربي قديما. ولعل معنى الكرم، جاء منسجما مع إيقاد النار فوق اليفاع، واليفاع هو المكان العالي. ثم يسير النص نحـــو انـــسجام آخر، يحصل في سياق المفاضلة التي تتم بين (**يد الخرقـــاء**) و (**يـــد الـــصَّناع**). والمفاضلة عادة عربية، كانت تستعمل لإبراز شيء على حساب شيء آخر. فكان إبراز الكرم هنا قائما على مثل هذه المفاضلة التي تمت بين اليد الخرقاء، وهـــي المرأة التي لا تحسن العمل. ويد الصَّناع وهي المرأة الحاذقة والماهرة في العمل. ويقابلها في ذلك الرجل الكريم الذي يقدر معنى الكرم، فيحسن تمثيلـــه، والرجـــل البخيل الذي لا يقدّر هذا الصنيع، وبالتالي فلا خير يُرجى منه. ويعتبر البيت الذي استوعب هذه الصورة نواة النص ككل. فقد تشكلت الصورة الشعرية المبنية على التشبيه الضمني. وهو الذي انتشرت دلالته في معاني الأبيات الأخرى. لأن الأمر

(1) الديوان. ص202/201.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

كله سار على مدار إبراز الممدوح، ورفعه إلى المكانة العليا اللائقة به. ومن ثم كانت المفاضلة هي الوعاء الذي استوعب هذه الفكرة.

ومن هنا يمكن القول: إن النص الشعري انبنى على جزئيات شعرية مستوحاة من الواقع الحياتي لدى الشاعر، وقد استطاع توظيفها بالمقدار الذي يحقق للنص الشعري شاعريته، وإيحاءه. فالشاعر منسجم مع هذا الواقع، وانسجامه هذا شكَّل للنص انسجاما جمليا، سار باتجاه بناء الصورة الفنية التي حملت معنى الكرم.

وتأكيدا لانسجام الجمل، يمكن توضيح الأمر أكثر. فاستعمال القسم، جر التركيب إلى الاستعانة بالنفي الذي يكون مضادا للتأكيد وقد تم بـ**(ليس)**. وقد جاءت في معرض حديثه عن عدم إقصاء الجار الذي يلازم هذا الممدوح وهم**(بنو كليب)**. كما أن الاعتماد على ضمير الجمع **(هم)** ساهم في تعميم صفة الكرم على الحي كله. فالشيمة جماعية، وهذا يحمل دلالة نقاء الأصل والنسب. وهي صفة كان يحبها العربي. فلا وجود له خارج وجود الحي والقبيلة.

لقد تشكلت الصورة الكلية للنص من خلال سرد هذه التفاصيل والجزئيات. فكانت تلك الصورة مستوحاة من أشياء الواقع. استطاعت الرؤية الشعرية أن تقيم بينها جملة من العلاقات من مثل اليفاع والكريم، والكرم والصَّناع، والبخل والخرقاء...

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ج- التضاد:

لقد طرحت الدراسات اللسانية الحديثة فكرة الثنائيات، انطلاقا من البحوث اللسانية التي جاء بها دو سوسير من مثل: اللغة/الكلام، الدال/المدلول، ...وبناء على ذلك، يمكن طرح بعض الأسئلة منها: «متى يصح أن يقال: إن بين اللفظتين تقابلا؟ والجواب: يكون بينهما تقابل حينما يرجعان إلى نفس الطبقة فيشتركان في بعض المقومات ويختلفان في بعضها*، مثل حار/بارد. وصاعد/نازل»[1]. ومعروف أن غريماس (Greimas) طور نظرية التقابلات الثنائية وجعلها في مربعه السيميائي المعروف. وهذه التقابلات هي:

- تقابلات محورية لا تقبل وسطا: زوج/زوجة.
- تقابلات مراتبية: كبير/وسط/صغير.
- تقابلات متناقضة: متزوج/أعزب.
- تقابلات متضادة: صعد/نزل.
- تقابلات تبادلية: اشترى/باع [2].

إن التقابلات الثنائية التي جاء بها الطرح اللساني، تنتمي علائقيا إلى بنية ما، تتشكل من مجموعة من المستويات؛ المستوى النحوي والصرفي والتركيبي والإيقاعي والدلالي وغيره... ومفاهيم مصطلح بنية(Structure) تختلف من مدرسة إلى أخرى. وقد بين جون بياجي(Jean Piajet) العناصر الثلاثة التي ترتكز عليها البنية؛ فهي عنده نظام من التحولات، يحتوي على قوانينه الخاصة به، يحتفظ بشخصيته، ويخصبها عن طريق لعبة التحولات هذه دون أي تدخل

(*) يوجد في البلاغة العربية القديمة ما يشبه هذا الطرح ويتمثل في الطباق.

(1) محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، ط3، الدار البيضاء 1992، ص160.

(2) المرجع نفسه. الصفحة نفسها.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

لعناصر خارجية عنه. وبتعبير أوضح، البنية ذات مميزات ثلاث:الشمولية(Totalité)، والتحولات (Transformations)، والتحكم الذاتي (L'autoréglage)[1].

فالشمولية تفيد أن البنية نظام من العناصر تحكمها قوانين معقدة، ينجر عنها الكل الذي يتميز بتلك العناصر[2]. والتحولات تُفهمُ من خلال معرفة العناصر المكونة للبنية التي بدورها تكون خاضعة إلى مثل هذه التحولات والقوانين التي تنظمها[3]..أما التحكّم الذاتي، فمعناه أن التحولات الملازمة للبنية، لا تتحرّك خارج حدودها، وأن عناصرها تنتسب دائما إلى هذه البنية المحافظة على قوانينها[4]..وهذا التحكم الذاتي يتشكل من الأنساق والسياقات المختلفة، مما يدخل في الاعتبار نظاما معقّدا ومتناميا.[5].

وباعتبار النص مجموعة من البنيات النسقية، يمكن تتبع مسار بنى التضاد داخل النص الشعري لدى الحطيئة، اعتمادا على التعامل النصي الذي يستنطق البنى الشعرية، من أجل الوصول إلى غاياته العلمية. خاصة وأن النصوص الخصبة هي النصوص التي تستوعب بنية التضاد، لأنها تجعل النص متحركا بعيدا عن السكونية. يقول الحطيئة:

والله ما معشر لاموا امرأ جُنُـبًا في آل لأي بن شَمَّاس بأكـــياس
علام كلفتني مجدَ ابن عمكـــم والعيس تخرج من أعلام أوطاس
ما كان ذنب بغيض لا أبا لكـم في بائس جاء يحدو آخر النـــاس
لقد مريتكم لو أن درتكـــــم يوما يجيئ بها مسحي وإبساســي
وقد مدحتكم عمدا لأرشـــدكم كيما يكون لكم متحي وإمراســـي

(1) Jean Piaget : Le Structuralisme. Presse Universitaire de France. Paris 1970.p6/7.
(2) Ibid. P8.
(3) Ibid. P11.
(4) Ibid P13/14
(5) Ibid. P14

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وقد نظرتكم إعشاء صـــــادرة للخمس طال بها حبسي وتنساسي
فما ملكت بأن كانت نفوســكم كفارك كرهت ثوبي وإلباســـــي
لما بدا لي منكم غيب أنفسكــم ولم يكن لجراحي منكم آســـــي
أزمعتُ يأسا مبينا من نــوالكم ولن ترى طاردا للحر كاليـــــاس
أنا ابن بجدتها علما وتجــربة فسلْ بسعد تجدني أعلم النـــــاس
ما كان ذنب بغيض أن رأى رجلا ذا فاقة عاش في مستوعر شــاس
جار لقوم أطالوا هون منـــــزله وغادروه مقيما بين أرمـــــــاس
دع المكارم لا ترحل لبـــــغيتها واقعد فإنك أنت الطاعم الكـــاسي
وابعث يسارا إلى وُفْر مذمــمة واحدج غليها بذي عَركــين قنعاس
سيري أُمامَ فإن الأكثرين حصى والأكرمين أبا من آل شـــــماس
من يفعل الخير لا يعدم جوازيه لا يذهب العرف بين الله والــناس
ما كان ذنبي أن فلّت مــعاولكم من آل لأي صفاة أصلـــــها راس
قد ناضلوك فسلوا من كنــانتهم مجدا تليدا ونبلا غير أنكـــاس* [1]

إن البلاغة العربية نظّرت قديما لأنماط تعبيرية كانت تستهوي الشعراء وأصحاب الإبداع. من مثل الطباق والمقابلة. وقد أسهبوا في الإشادة بهذين المحسنين البديعيين. ولعلنا لا نجانب الصواب بالقول: إن التقارب كبير جدا. ولكن الضرورة المنهجية والتعبير بالمصطلح النقدي المعاصر يحتم اعتماد التسمية والالتفاف حولها تحريا للدقة، وتحقيقا للموضوعية العلمية. والنص الذي أمامنا، يشتغل في هذا المنحى؛ إذ تتشكل حركيته الدلالية وفق بنى التضاد التي تنشر ظلالها على مختلف تراكيب النص. والقصيدة هذه، وفق ما يشير الديوان، كتبت في سياق المدح والذم؛ فهي مدح لبغيض وذم للزبرقان الذي اشتكاه – كما سبقت الإشارة إلى ذلك – لعمر بن الخطاب –رضي الله عنه- ولقد عرفنا أن حـــــياة

(*) التنساس: العطش. شاس: وعر. قنعاس: الشديد. أنكاس: النكس من السهام، المنكوس الذي جعل أعلاه أسفله، فهو ضعيف أبدا.

(1) الديوان، ص105 وما بعدها.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الحطيئة عايشت كثيرا من قسوة الحياة وغلظتها، فكان يتنقل باحثا عن مسببات العيش؛ فأنّى وجدها أخذ بها. وقد وجد ضالته مع بغيض. ففرح بالمقام، واستهواه العيش الرغيد. بينما لم يجد ذلك مع الزبرقان وأهله المعروف بالكرم والسخاء والجود. فتحركت مشاعر الشاعر في منحيين: منحى الإشادة ببغيض، ومنحى التعريض بالزبرقان. وجاء النص حافلا ببنى التضاد. وينطلق من بنية القسم(**والله**)، التي تستشعر عظمة المقام في ديار (**ابن شمَّاس**). وبنية التحقيق (**لقد**) المعتمدة على اللام الموطئة للقسم، وحرف التحقيق قد، والمعبر عنها في سياق التعريض بالزبرقان. وبين سياق المدح والذم. تتحرك دلالات النص. ففي معرض حديثه عن المذموم، تتشكل مجموعة من الجزئيات التي تؤسس للنص بنية اليأس، وهي: (**لقد مريتكم لو أن درتكم يوما يجئ بها مسحي وإبساسي**). وقد اعتمد التعبير الشعري تأسيس الصورة الفنية التي تشخص فكرة اليأس؛ فقد تمثل الشاعر نفسه يمسّح ضرع الناقة، ويصدر صوتا تستعذبه النوق أثناء الحلب وهو(**بس بس**). ومع ذلك لا تدر الناقة الحليب. وكذلك الأمر بالنسبة للزبرقان وأهله. ويستمد صورة فنية أخرى للتعبير عن ذلك اليأس باعتماده أشياء مستوحاة من البيئة التي يسكنها، وذلك في قوله(**وقد مدحتكم عمدا لأرشدكم كيما يكون لكم متحي وإمراسي**) ويقصد به، أنه مدحهم مدحا خالصا دون غيرهم ولكنهم أفسدوه، فجعل الإمراس أساسا في ذلك، وهو أن يقع الحبل بين البكرة وبين القعو فتخلصه وترده للبكرة، وبالتالي يصبح قادرا على أداء وظيفته. ويؤسس بنية أخرى تستمد دلالتها من فكرة الصدور، وهي التجاء العرب قديما إلى إيصال النوق إلى مرحلة كبيرة من العطش ثم يصدرون، فترتوي(**وقد نظرتكم إعشاء صادرة للخمس طال بها حبسي وتَنساسي**) وكذلك الشاعر ظمئ، وانتظر طويلا حتى يُلتفت إليه. ولكن شيئا لم يحصل. وتصل حدة الذم عندما يشبههم بالمرأة المبغضة لزوجها(**الفارك**). ويتحول اليأس إلى نواة تفرز إيحاءها تراكيب الذم (**أزمعتُ يأسا مبينا من نوالكم ولن ترى طاردا للحر كالياس**).

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

أما في منحى الإشادة والمدح، فإن، التركيب الشعري يجنح نحو إعطاء بنية مضادة من الصور، والتراكيب تستشعر عظمة الممدوح، وترتقي به إلى مصاف الرفعة والعلو. ويتحرك النص الشعري من اليأس، والجمود، والضياع، والإقامة بين الأرماس(**مقيما بين أرماس**). إلى السير الحثيث وقطع الفيافي والصحاري، وتكبد المشقة من أجل الوصول إلى الممدوح صاحب الفضل والكرم (**سيري أُمامَ فإن الأكثرين حصى والأكرمين أبا من آل شماس**). وتتجلى قوة هذا الممدوح وعدم قدرة الآخرين على مجاراته، في قول الشاعر(**من آل لأي صفاة أصلها راس**). والصفاة هي الصخرة الملساء التي تهزم المعاول والفؤوس. والأمر كناية عن قوة الأصل. ويستمر التأسيس على ذلك المنوال، ويؤثث صورة الأصل والنسب بقوله:(**قد ناضلوك فسلوا من كنانتهم مجدا تليدا ونبلا غير أنكاس**). والمناضلة هي المفاخرة؛ وكأن الأمر يتحول إلى الرماة الذين يسلون النبال من كنانتهم ثم يرمون.

ولكن هناك النبل القوي الذي يتحمل التسديد وهناك النبل الضعيف أو(المنكوس).

وفي الأخير تتشكل، داخل النص الشعري، التعارضات التي تصنع بنى متضادة من مثل:

الشح ⟷ الكرم

اليأس ⟷ الأمل

الفقر ⟷ الغنى

الهوان ⟷ العزة

الكره ⟷ الحب

استمرار النسب ⟷ زوال النسب

ويمكن التعليق بشيء من الإيجاز حول هذه الثنائيات؛ كرم آل بغيض يقابله شح الزبرقان. ويأس الشاعر من الحياة في حي الزبرقان يقابله الأمل الكبير والتطلع إلى عيش رغيد في كنف بغيض. والفقر المدقع الذي نال من الشاعر يقابله الفرح بالغنى والجود من لدن بغيض. والهوان الذي لاقاه في ساحة الزبرقان تقابله العزة

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

والكرامة عند بغيض. والكره الذي أصبح يُكنّه لآل الزبرقان، يقابله الحب الكبير الذي أصبح يكنه لآل بغيض. وزوال نسب آل الزبرقان واندثاره **(وقد أشار إليه بالأرماس)** يقابله امتداد النسب وقوة عراقته وصلابته لدى آل بغيض**(وقد أشار إليه بـــ:أصلها راس)**.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

د- **التشاكل**:

يعتبر التشاكل (Isotopie) من المصطلحات التي أصبحت تغري كثيرا من الدارسين، فراحوا ينظّرون له ويسعون إلى الاشتغال التطبيقي عليه. وقد اكتنف المصطلح بعض الغموض. كونه قد وفد من الغرب، ولم يكن استعماله الأول استعمالا أدبيا؛ وإنما كان الفضل في نقله من حقل الفيزياء والكيمياء إلى حقل الأدب، يعود إلى غريماس (Greimas) «وكأي مفهوم جديد فإن المهتمين تلقوه بالمناقشة والتمحيص، ولكنه لم يرفض مع ذلك وإنما سلموا بوجاهته كمفهوم إجرائي لتحليل الخطاب على ضوئه» [(1)].

وقد تضاربت الآراء حول الجانب التطبيقي للمصطلح، فنجد غريماس قد قصره على المضمون، بينما عممه راستي Rastier فشمل التعبير والمضمون معا، فهناك التشاكل الصوتي، والتشاكل النبري، والمعنوي...[(2)].

ويورد محمد مفتاح تعريف راستي الذي مفاده أن التشاكل هو تكرار لوحدة لغوية مهما كانت[(3)]. وظاهرة التكرار تعد خاصية شعرية منذ ظهر الشعر. وهذا الأمر سارت على منواله مجموعة(M) في (كتاب بلاغة الشعر)؛ إذ اعتبرت التشاكل تكرارا مقننا لوحدات الدال نفسها ظاهرة أو غير ظاهرة، صوتية أو كتابية، أو تكرار لنفس الوحدات التركيبية[(4)].

وتعدد التسميات في النظرية النقدية الحديثة أصبح ظاهرة مألوفة، انطلاقا من تعدد الثقافات، وخصوصية التكوين لدى كل ناقد. وفي خضم الاختلاف والاتفاق، يجمع الدارسون على أن النص عبارة عن بنية من العناصر الداخلية تحكمها العلاقات والسياقات. وهذه العناصر الداخلية «ليست جامدة أو قارة بل هي

---

(1) محمد مفتاح: تحليل الخطاب، ص19.

(2) المرجع نفسه، ص20/19.

(3) المرجع نفسه، ص21.

(4) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

تتحرك وتتغير في إطار النص كهيكل وهي تتوزع ضمن أقطاب دلالية(Isotopies) متداخلة ومتقابلة»[1]. فهناك اختلافات في الأمر. على أن البحوث والدراسات تكاد تجمع على أن المصطلح ينحدر من كلمتين يونانيتين هما: (Iso) التي تعني التساوي، و(Topos) التي تعني المكان، فيصبح المصطلح دالا على تساوي المكان أو المكان المتساوي[2].

وتجدر الإشارة إلى أن مفهوم التشاكل ارتبط بمفهوم التباين الذي يخالفه. وقد تناول محمد مفتاح بشيء من التفصيل دراسة ظاهرة التشاكل والتباين في كتابه: تحليل الخطاب. وسنحاول الاستفادة من المنحى التطبيقي الذي جسده في بحثه مع توخّي استنباط النصوص التي تلبي الظاهرة المراد درسها والتطبيق عليها. علما أن هذا الباحث قد اعتمد في دراسته للتشاكل والتباين على الجانب الصوتي، والجانب المعنوي، والجانب المعجمي، والجانب التركيبي. وعلى اعتبار الصورة الفنية تتحرك معالمها داخل تفاصيل الجملة الشعرية المشكّلة أساسا من المفردة اللغوية. فإن البحث يركز على التشاكل الزمني والتشاكل المكاني، على اعتبار أن الصورة الفنية تتحرك بين هاتين الثنائيتين. وقد اختيرت مقاطع شعرية تخدم هذا التوجه التطبيقي.

---

(1) سمير المرزوق. جميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، الدار التونسية للنشر، ديوان المطبوعات الجزائرية،دت، ص118.

(2) مولاي علي بوخاتم: مصطلحات النقد العربي السيمياءوي. الإشكالية والأصول والامتداد. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق2005، ص180.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

1 – التشاكل الزمني:

تتجسد معالم هذه الظاهرة الفنية، التي تشكل مستوى من مستويات الصورة الفنية، في قول الحطيئة:

عرفتُ منازلا من آل هــند عفتْ بين المؤبَّل والشّويّ

تقادم عهدها وجرى عليها سفيٌّ للرياح على ســفيّ[1]

إن التعبير هنا تم بالزمن، ولذلك استوجب استحضار العناصر المكونة له. فقد ذكرت منازل آل هند. وهذه المنازل قد تلاشت عبر الزمن، وسفت عليها الريح التراب، فغدت أطلالا تقادم عهدها. والرؤية الشعرية هنا انبنت بشكل كلي على البنية الزمنية التي كان لها دورها الكبير في إزالة هذه الديار. وتلمسا لمعالم التركيب الشعري الذي ساهم في تأسيس صورة شعرية تعبر عن التلاشي، يحدث التشاكل الزمني بين لفظة (**عفت**) و (**تقادم**)، فكلتا اللفظين عبّرت عن زوال عهد. يقول الشاعر في مقطع آخر:

قد يملأ الجفنة الشيزى فيترعــها من ذات خيفين معشاء إلى السحر

من كل شهباء قد شابت مشافرها تنحاز من حسها الأفعى إلى الوزر*[2]

قيل البيتان في مدح طريف بن دفاع الحنفي. ويحدث التشاكل الزمني في البيت الأول بين (**معشاء**) و(**السحر**)، فكلاهما يعبر عن معنى زمن: معشاء مأخوذة من العشاء، ومعناه أن الناقة تتعشى إلى وقت السحر. والسَحَــــر هو قرب نهاية الليل. فيحدث التكرار بين اللفظتين الزمنيتين. ويساهم هذا المستوى التعبيري في إنجاز صورة مشهدية، ترسم لنا معنى الكرم والجود؛ فالممدوح يملأُ الشيزى (وهي الجفنة) بلحم ناقة ذات خيفين. وهي ناقة تدر الحليب بغزارة. ويحقق التشاكل هنا معنى الانسيابية. فالليل ينساب، والسَّحَر كذلك. ويســير هذا

---

(1) الديوان، ص137

(2) المصدر نفسه، ص149/148

(*) الخيفان: هما الضرعان. شهباء: النفيسة من الإبل.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الأمر حتى يتحقق في انسياب الحليب من الضرع.

ويقول أيضا:

ومناخ العافين في زمن المحْ ـل إذا أجحرت حنين الشمال *[1].

هذا البيت من قصيدة مدح بها الحارث بن عبد يغوث. وبعد الإشادة بالممدوح يصل إلى وصف الحالة الاجتماعية السيئة التي مر بها الشاعر. ويصبح مناخ العافين الذين يطلبون المعونة في زمن القحط، وانقطاع المطر وتيبس الأرض، هو عنوان البؤس الشديد الذي تتكشّف أبعاده من خلال التشاكل بين **(زمن المحْل)**، وهو زمن القحط. و**(أجْحرت)**. وهي بمعنى القحط.

ويقول في موضع آخر:

وقعتَ بعبس ثم أنعمتَ فيهم ومن آل بدر قد أصبت الأكابرا
فإن يشكروا فالشكر أدنى إلى التُّقى وإن يكفروا لا أُلْفَ يا زيدُ كافرا
تركت المياه من تميم بلاقعا بما قد ترى منهم حلولا كراكرا
وحيّ سُليم قد أبرت شريدهم ومن قبل ما قتّلتَ بالأمس عامرا[2].

يأتي هذا المقطع في مدح (زيد الخيل)، وكان قد أسره في غارة أغارها على بني عبس موطن الشاعر، فأنعم عليه. وينبني النص ككل على إبراز معاني السماحة والمروءة والندى. ويتأسس التشاكل في البيت الأخير بين **(من قبل)** و**(بالأمس)**. والمعنى زمني، يحيل إلى الماضي، فحدث التكرار في المعنى.

وسيأتي استكناه التشاكل المكاني الذي يعد، هنا، عنصرا مكمّلا في بناء الصورة الكلية للنص الشعري.

(*) العافين: الذين يطلبون المعونة. حنين الشمال: صوت الريح الباردة.

(1) الديوان، ص157.

(2) المصدر نفسه، ص185.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

2- التشاكل المكاني:

إن الزمن يحتاج دوما إلى المكان لاستيعاب ما يحدث من حركة وسكون الأشياء والموجودات. وإن النص الشعري لدى الحطيئة حافل بعنصر المكان؛ لأن الشاعر ملتصق به، وملازم له. فأين ما تحرك نقلت الذاكرة مختلف الموجودات والأشياء المحيطة به. ومنه كانت الصورة نتاجا لمجموعة من العلاقات التي صنعتها مخيلة الشاعر، لتربط بينها وفق رؤية شعرية. يقول الحطيئة في الإشادة بنسبه الذي يريده أن يضرب إلى بكر بن وائل؛ خاصة وأن الحطيئة أشتدت به أزمة النسب في مجتمع يتباهى كثيرا بالانتماء إلى الأصل الشريف، والنسب الرفيع:

إن اليمامة خير ساكنها أهل القُريَّة من بني ذهل[1].

واليمامة هنا اسم مكان يعج بالخصوبة والنماء، فكان الناس يلجأون إلى هذه المراعي، فيأخذون رزقهم حتى تعاود أرضهم القاحلة إخراج نبتها. والمتمعن في البيت، يجد أن التشاكل حصل بين (**اليمامة**) و(**أهل القريّة**). فهو تكرار للمكان؛ لأن القرية يقصد بها اليمامة.

ويقول في موضع آخر في سياق مدح بني ذهل:

لعمرك ما ذمّتْ لبوني ولا قلّتْ مساكنَها من نهشل إذ تولّت
لها ما استحلت من مساكن نهشل وتسرح في حافاتهم حيث حلّت[2].

يحدث تكرار المكان بلفظ مغاير بين (**مساكن**) و (**حافاتهم**). ويساعد التعبير بالأشياء على إبراز صورة الكرم. والصورة تأسيس لحالة الاطمئنان التي يستشعرها الشاعر في ذاته من جراء الإقامة في مرابع هؤلاء القوم. فالنوق تسرح في تلك المراعي وتتحرك كيفما تشاء، وهي كناية عن الاطمئنان والسكينة التي يلاقيها من يحلُّ في ذلك المكان. وفي سياق ذكر المحبوبة، وبُعْد الوصل وعذاباته،

---

(1) الديوان، ص192.

(2) المصدر نفسه، ص197.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

واشتداد اللوعة من جراء تباعد الأمكنة، يقول:

وكم دون ليلى من عــدوّ وبلدة بها للعتاق الناجيات بـــــريد

وخرْق يجر القوم أن ينطقوا به وتمشي به الوجناء وهي لهيد[1] .

ويحدث التشاكل بين(**بلدة**) و(**خرْق**). والخرق هي الأرض البعيدة. فأشـــار الشاعر باللفظة الأولى بلدة للتدليل على بعد المسافة. وكرر الأمر نفــسه بلفظــة مغايرة وهي خرق للتدليل أيضا على طول المسافة. ومن خلال هذا التكرار، تغدو صورة المعاناة هي الغالبة على المقطع الشعري.

(1) الديوان، ص222.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

خاتمـــــــــــــــــة

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

يعد الحطيئة شاعرا، من فحول الشعراء، الذين دخلوا مملكة الشعر العربي القديم. وكان ذلك بفضل احتكاكه الكبير بمدرسة عبيد الشعر، التي تضم نخبة من أمهر الشعراء وأمرسهم، من أمثال زهير، وكعب... ولعل شعر الحطيئة كان يطمح دوما إلى نيل المكانة التي عجز المجتمع عن تحقيقها له، بفعل النسب المضطرب، والمستوى الاجتماعي المتدني. فراح يرسم بالكلمة معالم حياته، ويتحدى جهابذة القول الشعري، بل ويهد من لا يغدق عليه بالنيل من شرف مكانته، والحط من منزلته بين الناس.

ولقد كان البحث تحريّاً لجانب من مكونات القصيدة لديه، وقد تمثَّل أساسا في الصورة الفنية، وطريقة التشكيل الشعري، الذي يحاول دوما ملامسة أشياء الواقع، ومحاورتها، ومن ثم استيعابها، والتعبير بها. فتباينت العوالم، بين سائلة مائية، وبين متيبسة صلبة. وبين الحيوان الذي يمثل عنصرا هاما في الحياة العربية، وبين النبات الذي يلفُّ تلك البيئة ويغطيها، ويعطيها خصوصيتها الصحراوية الشاسعة والممتدة.

ولعل التجوال في تلك العوالم، واكتشاف جمالية البنية التصويرية، ومعالم التأسيس الفني الذي يجعلها تسمو إلى مصاف الرقي الفني، جعل البحث يتوصل إلى بعض النتائج، أهمها:

1- شعر الحطيئة هو وثيقة أرّخ فيها معظم مراحل حياته، وأخذت أشعار الرحلة، والسعي وراء العيش الكريم، النصيب الأوفر في ديوانه. وعلى هذا كانت صوره، تتلبس بمختلف معاناة الذات.

2- اعتمد الحطيئة التصوير بشكل كبير؛ ولعل اهتمامه بتقديم المعاني في شكل حسي وملموس، وولعه بمختلف أشكال الصورة؛ من تشبيه، واستعارة، وكناية، ملمح نجده عند أصحاب المدرسة التي كان ينتمي إليها؛ فلطالما سعى الشاعر المنقّح لشعره إلى محاولة إضفاء مسحة حسية على أشعاره، لتحقيق القبول، وحسن التلقي.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

3- لقد كانت صوره مستوحاة من الحياة، والبيئة البدوية التي كان ينتمي إليها. ومن هنا، سيطرت عوالم الطبيعة الصحراوية، وحيواناتها، ومناخها على معظم أنماط الصورة الفنية التي وظّفها في أشعاره.

4- قسوة الحياة، وعذاباتها، جعلت الحطيئة يتخذ لنفسه منهجا معيّنا في الحياة؛ وبالتالي في الشعر، ومن هنا، وجدنا الطمع، والجشع، والحاجة، هي العوامل المحفزة للعملية الشعرية لديه، والطاغية على الصور الفنية المستخدمة.

5- بالنظر إلى عوالم الصورة، فإن الإنسان والحيوان، غلبا على بقية العوامل؛ وذلك لارتباط شعره وصوره بحياته، ففي الرحلة، يكون المعين والرفيق، هو الناقة. وبالتالي سيطرت الناقة كعنصر حيواني على حيز معتبر من التصوير. ولأن الرحلة، تكون ابتغاء الوصول إلى الممدوح، وطمعا في عونه، وماله، احتل الإنسان هو الآخر جانبا هاما في تأسيس الصورة الفنية، وإن اختلفت طرق تصويره؛ بين شكل ممدوح، وآخر مذموم.

6- بالنظر إلى الصورة من الناحية البلاغية، يبدو اعتماد الحطيئة التشبيه والكناية بالدرجة الأولى، ثم تليهما الاستعارة، ولعل مرد ذلك قناعته بفعالية التشبيه من جهة، وجمال وسحر الكناية التي لا يدركها إلا من انفتح قلبه وصفا ذهنه، من جهة أخرى، فهو يسعى من خلالها إلى إعمال الفكر، وبذل الجهد من طرف المتلقي لفهم ما يصبو إليه.

وفي الأخير، لا أدّعي الإحاطة بشعر الحطيئة، ولا أزعم فتحا تأبّى على الغير. وإنما هي قراءة اعتمدت الملامسة النصية، والاحتكاك المباشر مع النص الشعري لدى الحطيئة، ومحاولة استنباط معالم الصورة الفنية. ويمكن أن أشير إلى أن الحطيئة يملك قاموسا لغويا متميزا، أساسه هو الإحساس العميق بالجزئيات وتفاصيل الأشياء المحيطة به. ويمكن أن يكون هذا الجانب منطلقا لبحوث مستقبلية أخرى.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

قائمة المصادر والمراجع

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

القرآن الكريم.

1- آ.أي.ريتشاردز:مبادئ النقد الأدبي. دراسة أدبية، ترجمة:إبراهيم الشهابي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، دط ،2002م.

2 - إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، دت.

3- ابن جني، أبو الفتح عثمان: الخصائص، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، المجلد 2، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1،2001م.

4- ابن خلدون، عبد الرحمان بن محمد: المقدمة. تحقيق: درويش جويدي، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 2000م.

5- ابن رشيق، أبو علي الحسن: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق:عبد الحميد هنداوي، ج1، المكتبة العصرية، بيروت، ط1،2001م.

6- ابن طباطبا، محمد أحمد: عيار الشعر، تحقيق: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت ، ط1، 1982م

7- ابن عبد ربه، أبو عمر أحمد: العقد الفريد. تحقيق: أحمد أمين وأحمد الزين وإبراهيم الأبياري،ج1، دار الكتاب العربي، بيروت 1983.

8- ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله : الشعر والشعراء، تحقيق: مفيد قميحة، محمد أمين الضناوي، دار الكتب العلمية، بيروت. دت.

9- أبو هلال العسكري: الصناعتين الكتابة والشعر، تحقيق: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1981م.

10- إحسان عباس: فن الشعر. الفنون الأدبية 3، دار الثقافة، بيروت، ط3، دت

11- أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، ط10، 1994م

12- أحمد الطريسي: النص الشعري بين الرؤية البيانية والرؤية الإشارية. دراسة نظرية وتطبيقية، الدار المصرية السعودية،القاهرة، دط، 2004م.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

13- أحمد محمد المعتوق: الحصيلة اللغوية. أهميتها-مصادرها-وسائل تنميتهـــا، سلسلة عالم المعرفة 212.ربيع الأول 1417هـــ أغـــسطس/آب1996، المجلـــس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت.

14- الأزهر الزَّناد: دروس البلاغة العربية نحو رؤية جديدة، المركـــز الثقـــافي العربي للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، بيروت، ط1،1992.

15- الأصفهاني، أبو الفرج: الأغاني، تحقيق وإشراف لجنة من الأدباء، المجلـــد الثاني، دار الثقافة، بيروت، ط5 ،1981

16- الآمدي، أبو القاسم الحسن بن بشر: الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تحقيق: السيد أحمد صقر.المجلد1، دار المعارف، القاهرة،ط4، دت

17- الباقلاني، أبو بكر محمد: إعجاز القرآن، تحقيق: محمد عبد المنعم خفـــاجي، دار الجيل، بيروت، ط1، 1991م

18- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر: - البيان والتبيين، تحقيق: درويش جويدي،ج1، المكتبة العصرية، بيروت، 2001

- الحيوان، تحقيق يحيى الشامي، المجلد الأول، دار ومكتبة الهلال، بيروت، 2003م

19- الجمحي، محمد بن سلام: طبقات فحول الشعراء. قراءة وشـــرح: محمـــود محمد شاكر،ج1، دار المدني، القاهرة، دت.

20- الحطيئة: الديوان، رواية: ابن حبيب عن ابن الأعرابيّ وأبي عمرو الشيباني، شرح: أبي سعيد السّكّري، دار صادر، بيروت، 1981م.

21- الزمخشري، أبو القاسم: الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويـــل فـــي وجوه التأويل،ج3، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع ، دط، 1983م.

22- الزوزني، ابن عبد الله الحـــسين: شـــرح المعلقـــات الـــسبع، دار الكتـــب العلمية،بيروت،دت.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

23- الطاهر حمروني: منهج أبي علي المرزوقي في شـــرح الـــشعر، المؤســـسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1985م.
24- القرشي، أبو زيد محمد بن أبي الخطاب: جمهرة أشعار العرب في الجاهليـــة والإسلام، تحقيق: علي محمد البجاوي، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع،دت
25- المبرد، أبو العباس محمد بن يزيد:الكامل في اللغة والأدب، تحقيق لجنة من المحققين، ج2، مؤسسة المعارف، بيروت، دت.
26- أمبرتو إيكو: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمـــة: ســـعيد بنكـــراد. المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2000.
27- بول ريكور: نظرية التأويل. الخطاب وفـــائض المعنـــى، ترجمـــة: ســـعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1 ،2003.
28- جابر عصفور: - الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3 ،1992م.
- الخيال الأسلوب الحداثة. مجموعة مقالات مترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2005م.
29- جاك دريدا: الكتابة والاختلاف، ترجمة: كاظم جهاد، دار توبقال، المغـــرب، ط1، 1988.
30- جودت الركابي: منهج البحـــث الأدبـــي. دار ممتـــاز للتـــأليف والترجمـــة والنشر.دمشق، ط1 ،1992.
31- جوليا كريستيفا: علم النص، ترجمة: فريد الزاهـــي، دار توبقـــال للنـــشر، المغرب، ط2، 1997.
32- جون كوهين: بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي، ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1986.
33- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بـــن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط3، 1986م.
34- حسّان أبو رحاب: الغزل عند العرب، مطبعة مصر، القاهرة، ط1 ،1947م.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

35- حسن مصطفى سحلول: نظريات القراءة والتأويل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2001.
36- رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة: جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998.
37- رينيه ويليك و أوستن وارين: نظرية الأدب، ترجمة: محي الدين صبحي، مراجعة: حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، دط، دت.
38- سعيد توفيق: في ماهية اللغة وفلسفة التأويل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1 ،2002.
39- سمير المرزوق. جميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، الدار التونسية للنشر، ديوان المطبوعات الجزائرية، دت.
40- سيزا قاسم: القارئ والنص. العلامة والدلالة،المجلس الأعلى للثقافة، 2002
41- شاكر هادي شَكر: الحيوان في الأدب العربي،ج2، مكتبة النهضة العربية، عالم الكتب، بيروت، ط1، 1985.
42- شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي العصر الإسلامي، دار المعارف، القاهرة، ط20، 2002م.
43- صلاح الدين عبد التواب: الصورة الأدبية في القرآن الكريم، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة، ط1، 1995م.
44- صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1995
45- طه حسين: حديث الأربعاء،ج1، دار المعارف بمصر، 1965.
46- عبد الإله الصائغ: دلالة المكان في قصيدة النثر" بياض اليقين" لأمين أسبر أنموذجا، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، سورية، ط1، 1999م.
47- عبد العزيز المقالح: قراءة في أدب اليمن المعاصر، دار العودة، بيروت.
48- عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة. من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1998

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

49- عبد القاهر الجرجاني: - أسرار البلاغة في علم البيان، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2001.

- دلائل الإعجاز، تحقيق:محمد التّنجي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1997،2م.

50-عبد الله إبراهيم: معرفة الآخر، المركز الثقافي العربي،المغرب، ط1، 1990

51- عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير. من البنيوية إلى التشريحية، دار سعاد الصباح، ط3، 1993م.

52- عبد الملك مرتاض: بنية الخطاب الشعري.دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمنية، دار الحداثة، بيروت، ط1 ، 1986م.

53-عز الدين اسماعيل :الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة ودار الثقافة . بيروت. ط2. 1972.

54- علي الغريب محمد الشناوي: الصورة الشعرية عند التُّطيلي، مكتبة الآداب، مصر، ط1، 2003م.

55- عمر أوكان: مدخل لدراسة النص والسلطة، أفريقيا الشرق، ط2، 1994

56- فاضل ثامر: اللغة الثانية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،1994.

57- قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي،القاهرة،ط3، دت

58- كمال أبوديب: جدلية الخفاء والتجلي. دراسات بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، بيروت، ط3، 1984م.

59- مجدي وهبة: مصطلحات الأدب، انجليزي- فرنسي-عربي، مكتبة لبنان، 1974.

60- محمد الشاوش: أصول تحليل الخطاب في النظرية النحوية العربية،ج1، كلية الآداب منوبة، تونس، ط1، 2001

61- محمد بنيس:ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار العودة، بيروت، ط1،1979

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

62- محمد حسن عبد الله: الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، دط ، دت.
63- محمد عبد المنعم خفاجي.عبد العزيز شرف: البلاغة العربية بين التقليد والتجديد، دار الجيل، بيروت، ط1، 1992م
64- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، دط، 1986م
65- محمد مفتاح: - تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، ط3، الدار البيضاء 1992
- دينامية النص (تنظير وإنجاز)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 1990.
66- مصطفى البشير قط: قراءات في النقد والأدب، مكتبة الآداب، ط1، القاهرة 2007.
67- منير سلطان: البديع في شعر المتنبي.التشبيه والمجاز، منشأة المعارف، الاسكندرية، 1996م
68- مولاي علي بوخاتم: مصطلحات النقد العربي السيمياءوي، الإشكالية والأصول والامتداد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق2005.
69- نصرت عبد الرحمن: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، مكتبة الأقصى، عمان، ط2، 1982.
70- نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيين الروس. ت: إبراهيم الخطيب، ط1، الشركة المغربية للناشرين المتحدين ومؤسسة الأبحاث العربية بلبنان، 1982.
71- يوسف أبو العدوس: الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، الأبعاد المعرفية والجمالية، الأهلية للنشر والتوزيع، عمّان، ط1، 1997.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

المراجع الأجنبية:

72-Ferdinand De Saussure : Cours de linguistique générale. Edition talantikit. Béjaia2002.

73- Roman Jakobson : Essais de linguistique générale. Edition de minuit. Paris 1963.

74-Jean Piaget : Le Structuralisme. Presse Universitaire de France. Paris 197

الرسائل الجامعية:

75- مصطفى البشير قط: الخطاب النثري في النقد العربي القديم إلى نهاية القرن الرابع الهجري، مخطوط رسالة دكتوراه الدولـــة، لـــسنة2004/2003، جامعـــة الجزائر.

المجلات:

- جون مدلتون مري: الاستعارة.ترجمة: عبد الوهاب المسيري ،المجلـــة.ع172، أبريل 1971

- سيسيل (داي لويس): الصورة الشعرية، ترجمة: جابر عصفور، المجلـــة 23. ع3.سنة 1967

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

فهرس الموضوعات

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

مقدمة:.....أ

الفصل الأول:

في الصورة الفنية. مقاربة نظرية

1- أهمية الصورة ووظيفتها.....02

2- تحولات اللغة من جهاز تخاطبي إلى ظاهرة فنية.....31

3- الصورة الفنية بين سلطة المبدع وسلطة المتلقي.....37

الفصل الثاني:

حياة الحطيئة وأثرها في تجربته الشعرية.

توطئة.....44

1- الانهيار والحرمان.....46

2- النزعة التشاؤمية.....49

3 - الرحلة وفكرة الاستجداء.....53

الفصل الثالث:

عوالم الصورة الفنية.

1- العالم الإنساني:.....61

أ- المرغوب فيه.....62

ب- الممجوج.....69

2- العالم الطبيعي الحسي:.....72

أ- العالم الحيواني.....72

ب- العالم المائي.....85

ج- العالم النباتي.....90

د- العالم الرملي.....94

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الفصل الرابع:

العملية التخييلية ودورها في تشكيل الصورة الفنية

1- التشبيه وعلاقات المشابهة الحقيقية والوهمية.....95
2- الاستعارة وفاعلية الاستبدال.....110
3- الكناية وجدلية الحاضر والغائب.....118

الفصل الخامس:

مستويات الصورة الفنية

توطئة 130
أ- الكثافة..... 132
ب- الانسجام 136
ج-التضاد.....140
د- التشاكل.....146
1- التشاكل الزمني.....148
2- التشاكل المكاني.....150
خاتمة.....153
قائمة المصادر والمراجع.....155
فهرس الموضوعات.....163

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com