الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة العربي بن مهيدي –أم البواقي

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي: .....

جماليات الطلل في شعر الهذليين
دراسة أسلوبية

تخصص: الأدب العربي القديم ونقده

إعداد الطالبة: **إشراف الدكتور:**

مريم بلغول **فاتح حمبلي**

تاريخ المناقشة: 2020/10/22

أعضاء لجنة المناقشة

الرقم	الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
01	دكدوك بلقاسم	أستاذ محاضر –أ–	جامعة العربي بن مهيدي – أم البواقي	رئيسا
02	حمبلي فاتح	أستاذ التعليم العالي	جامعة العربي بن مهيدي – أم البواقي	مشرفا ومقررا
03	بن لقريشي عمار	أستاذ التعليم العالي	جامعة محمد بوضياف –المسيلة	عضوا مناقشا
04	بن الشيخ الحسين رياض	أستاذ محاضر –أ–	جامعة الأمير عبد القادر – قسنطينة	عضوا مناقشا
05	بوحوش مرجانة	أستاذ محاضر "أ"	جامعة العربي بن مهيدي–أم البواقي	عضوا مناقشا
06	صابر كنوز	أستاذ محاضر	جامعة العربي بن مهيدي – أم البواقي	عضوا مناقشا

السنة الجامعية:1440 هـ-1441هـ

2019 م-2020م

شكر وعرفان

يقول المولى عز شأنه:(**لَئِنْ شَكَرْتُمْ لأَزيدنّكُم**) سورة إبراهيم 07.

الشكر أولا وأخيرا لله رب العزة والجلالة الذي هداني لهذا، وسهل لي طريق العلم وارتياده، وبعده أتقدم بوافر الشكر والتقدير والعرفان لفضيلة الأستاذ الدكتور: **فاتح حمبلي** الذي وجهني إلى فكرة هذا البحث وزودني بعلمه الوافر، ورفدني بالنصح والإرشاد، والفائدة العلمية، فكان نِعم المعين والموجه والمشرف، كما أتوجه بالشكر إلى أساتذتي في قسم اللغة العربية بجامعتي: العربي بن مهيدي بأم البواقي، ومحمد بوضياف بالمسيلة، الذين كانوا منارة علم ومعرفة لي، وأتقدم بالشكر والتقدير إلى الأساتذة الأفاضل في لجنة المناقشة الذين سيكسبون هذا البحث قيمة أخرى بآرائهم النيّرة وتوجيهاتهم السديدة.

والشكر موصول إلى أعضاء مكتبة (مطبعة) القلم، الذين أشرفوا على طباعة هذا البحث.

نسأل الله لأساتذتنا الصحة والعافية، وأن يجعل ذلك في ميزان حسناتهم.

البـاحثـة.

إهـــــــــداء

إلى من حملتني وهنا على وَهنٍ والدتي أمدَّ الله في عمرها ... إلى من حالَ الأجلُ دون أن يرى غرسه قد اكتمل والدي طيَّب الله ثراه... إلى مَنْ أشعل إليَّ شعلة الأمل، ورسم لي طريق التحدي والنجاح زوجي محمد السعيد حفظه الله ... إلى من لهم في القلب مكانة، وفي النفس منزلة إخوتي وأخواتي سدَّد الله خطاهم إلى كل خير... إلى القلب الطاهر النقي أختي الغالية صورية ، إلى أولادي: تقوى، منصف، أسيل فهم حصاد عمري وسنيني، إلى الأستاذ الإنسان الذي غمرني بلطفه وكرمه، الأستاذ الدكتور فاتح حمبلي.

إليكم جميعا أهدي هذا الجهد المتواضع.

مريم بلغـول.

ملخص البحث باللغة العربية

جماليات الطلل في شعر الهذليين–دراسة أسلوبية–

الطالبة: مريم بلـــغول

جامعة العربي بن مهيدي–أم البواقي

يعتبر الطلل من أهم الموضوعات التي ترددت في القصيدة العربية عامة،والهذلية بخاصة لعلاقته الوثيقة بإنسانية الشاعر وميوله بماضيه وحاضره.ونظرا لأهميته البالغة تولدت لدي إشكالية دراسة جماليات الطلل عند الهذليين ،والى أي مدى يمكن استغلال وتوظيف المدخل الأسلوبي في تحليل النص الهذلي؟

فاستندت إلى دراسات سابقة متنوعة على رأسها ديوان الهذليين والدراسات الأسلوبية ،فتضمن البحث العناصر الآتية:

1–مفاتيح البحث :الأسلوبية والطلل

2–جماليات الاغتراب في الوقفة الطللية

3–جماليات المكون الأسلوبي للطلل الهذلي

4–جماليات التشكيل الإيقاعي في المكون الطللي عند الهذليين

5–ملحق خاص بنسب الهذليين وشرح لأهم المفردات التي وردت في اللوحات الطللية

وتضمنت الخاتمة نتائج البحث التي من أهمها:

1–أن الشاعر الهذلي قد جمع في غرض النسيب بين أمرين أحدهما يذكر بالفناء وهو الطلل والآخر يذكر بالحياة وهو الحب.

2–أن المشهد الطللي يمثل تجربة الرحيل والتنقل المستمر الذي قامت عليه الحياة الهذلية ،فالحنين إلى الطلل يمثل الحنين إلى الوطن والأهل والأحباب ،وكل من فارق الحياة.

3–تميزت اللوحات الطللية بالتنوع والتعدد.

4–جل القضايا الأسلوبية تجد لنفسها مواقع عديدة في ديوان الهذليين ،مما يجعله حقلا خصبا للدراسات الكلاسيكية والحديثة على السواء.

ويبقى هذا البحث إضافة وخطوة نحو دراسة النصوص العربية الهامة وفق مقاربات حديثة.

الكلمات المفتاحية: جماليات – الطلل – الأسلوب – الهذليين .

ABSTRACT:

Aesthetics of Talal (ruins) among Hadlis - Stylistic study
By the student: : Meriem BELGHOUL
University Larbi Ben Mehid Oum Boughi
The Talal (ruins) is considered to be one of the most important subjects in the Arabic poem in general and more particularly in the Hadli poem because of its close relationship with the poet's humanity and his predilection with his past and present. Given the great importance of this subject, I had the idea of the study problem of the aesthetics of "talal" among the Hadlis, and to what extent the stylistic introduction can be exploited and used in the analysis of the Hadli text.
Indeed, I have relied on various previous studies including the collection of Hadlis and the stylistic studies. Thus, the research includes the following:
1- Keys of research: stylistic and "talal".
2- Aesthetics of the stylistic component of Hadlis "talal"..
3- Aesthetics of the rhythmic formulation in the "talal" component of the Hadlis.
4- Special annex attributed to Hadlis ascendants.
The conclusion includes the results of the research. Here are the most important one:
1- The Hadli poet gathered in the flirtation statement between two subjects the first recalls death which is the ruins and the other recalls the life which is love.
2- The Hadli scene presents the experience of migration, permanent moving that marked the life of the Hadlis. Indeed, the nostalgia for the ruins presents nostalgia for the country, the family, friends and all those who have left this world.
3- The ruins picture were distinguished by their diversity and variety.
4- Most stylistic affairs have a place in different sites in the collection of Hadlis which has made it a fertile field for classical and modern studies.
Thus, this research remains an addition and a step towards a study of Arabic texts following modern approaches.
Keywords: aesthetics - ruins - style - Hadlis.

Résumé
Esthétique du Talal (des ruines) Chez les Hadlis – Eude Stylistique
Par l'étudiante : Meriem BELGHOUL
Université Larbi Ben Mhidi Oum Bouaghi
Talal (les ruines) est considéré l'un des sujets importants dans le poème arabe d'une manière générale et plus particulièrement dans le poème Hadli de par sa relation étroite avec l'humanité du poète et ses tendances du son passé et du présent. Vu la grande importance de ce sujet, j'ai pensé à la problématique de l'étude de l'esthétique Talal (des ruines) chez les Hadlis, et à quel point l'emploi et l'exploitation de l'introduction stylistique est possible dans l'analyse du texte Hadli.
En effet, je me suis appuyée sur des études précédentes variées notamment le Recueil des Hadlis et des études stylistiques. Ainsi, la recherche comporte ce qui suit :
1- Clés de la recherche : stylistique et Talal.
2- Esthétique de la composante stylistique Talal (des ruines) Hadlis.
3- Esthétique de la formulation rythmique dans la composante Talal (des ruines) chez les Hadlis.
4- Annexe spécial attribuée aux Hadlis.
La conclusion comporte les résultats de la recherche. En voici les plus importants:
1- Le poète Hadli a rassemblé dans l'exposé amoureux entre deux sujets le premier rappelant la mort qui est le Talal et l'autre rappelant la vie qui est l'amour.
2- Le spectacle Hadli présente l'expérience de vie de nomade, de déplacement permanent qui ont marqué la vie des Hadlis. En effet, la nostalgie Talal (des ruines) présente la nostalgie du pays, de la famille, des amis et de tous ceux qui ont quitté ce monde.
3- Les tableaux Talal (des ruines) se sont distingués par leur diversité et variété.
4- La plupart des affaires stylistiques se font une place dans différents lieux dans le recueil des Hadlis ce qui l'a rendu un champ fertile pour les études classiques et contemporaines.
Ainsi, cette recherche demeure un plus et un pas vers une étude des textes arabes suivant des approches modernes.
Mots-clés: Esthétique- ruines- style- Hadlis

المقدمة:

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على سيَّد الخلق وإمام الأنبياء والمرسلين، وعلى آل بيته الطيَّبين الطّاهرين، وعلى صحابته الأوفياء الغرَّ الميامين، وبعد:

فإنّ علماء العربية منذ عصر التدوين في القرن الثاني الهجري اهتموا بجمع شعر قبيلة هذيل، واهتموا بشعرها طلبا للغة الفصيحة، واهتماما بشواهدها في كتب النحو واللغة إن إعرابا أو بناء أو غرابة لفظ واختلاف دلالة. لكن لم تحظ مع هذا لغتهم بدراسات مستفيضة تجمع شتاتها وتنوعها الحضاري، وتلقي عليها من أضواء المعرفة المعاصرة بالدراسات النقدية الحديثة، ما يكشف لنا عن عناصر حضارية أو صوتية متميزة أو مشتركة بينها وبين غيرها من لغات العرب، تزيد من معرفتنا بالعصر الجاهلي، وتوثق أو تزين بعض ما ثبت في أذهاننا، اعتمادا على ما مر بنا من بحوث تقليدية متوارثة.

ويعدُّ الطلل من أهم وأبرز الموضوعات التي ترددت في القصيدة الجاهلية عامة، والشعر الهذلي خاصة، لعلاقته الوثيقة بإنسانية الشاعر وميوله وعواطفه بماضيه وحاضره. ونتيجة لأهميته البارزة حاول النقاد تفسير هذه الظاهرة، ظاهرة الوقوف على الأطلال التي تمثل جزءا أساسيا من القصيدة الهذلية وترتبط بأسباب نفسية–حددها النقاد القدامى–لكن لا يزال الطلل –الذي يمثل الإنتاج الفكري المبدع للشعراء الهذليين –مجالا خصبا للدراسة والتحليل، ويمتلك قدرة على إنتاج فضاءات لقراءات متعددة بتنوع القراء واختلاف مراحلهم الزمنية .

ولهذا ارتأيت معالجة الطلل الهذلي بكل لوحاته ،وصوره الحزينة والسعيدة ،نظرا لقوة تأثيره ،وحضوره في الشعر العربي على مدار عدة قرون ،والصورة الطللية هي موضوع بحثي الذي عنونته ب:**جماليات الطلل في شعر الهذليين –دراسة أسلوبية–**

تنصب الدراسة على صورة الأطلال في ديوان الهذليين الصادر عن الدار القومية للطباعة والنشر بالقاهرة سنة 1965م.وذلك وفق المقاربة الأسلوبية بانتهاجي للاتجاهات الأسلوبية : الدلالي، التركيبي، والصوتي.

ولاختيار الموضوع عدة أسباب وأهداف منها:

- ❖ أن الموضوع جدير بالبحث والتحليل لندرة فيما تحصلت عليه من دراسات نقدية، خاصة أن الطلبة الجزائريين معظمهم لا يقبلون على مثل هذه الدراسات التي تناولت شعر الهذليين.

- ❖ تشجيع الأستاذ الدكتور لخوض غمار هذه التجربة العلمية، حيث إنّه قدم لي الكثير، منحني مفتاح البحث ديوان الهذليين، وهو من الدواوين الشعرية القديمة النادرة.
- ❖ التعرف على البُنى والأنساق الداخلية للنصوص الطللية في شعر الهذليين.
- ❖ مواصلة تجريب إمكانات وأدوات المدخل الأسلوبي على إنتاج فكري متميز وضارب في القدم .
- ❖ محاولة التأكد من بعض المفاهيم الشائعة حول الشعر من كونه يفتتح دائما بمقدمات طللية، تكون مظهرا متميزا للشعر الهذلي، فقد يكون في شعرهم كسر لمثل هذه الرتابة التي قدسها الشعراء الأقدمون لعدة قرون.

إشكالية الموضوع وأهميته:

ونظرا للأهمية البالغة التي حظي بها الطلل في الشعر العربي عامة والهذلي خاصة وعلوقه في أذهان الشعراء، فإنه يمكنني – مما سبق–طرح بعض الأسئلة التي أحاول الإجابة عنها من خلال البحث؛ الموسوم بجماليات الطلل في شعر الهذليين–دراسة أسلوبية، والتي يمكن صياغة أبرزها في الآتي:

1– ماهي ملامح المكون الطللي في الشعر؟ وكيف تجلى المشهد الطللي عند الهذليين؟ وفيم تكمن دلالته؟

2–فيما تتمثل خصائص الطلل بمختلف مظاهره الجمالية؟ وماهي مقاصدها الدلالية في شعر الهذليين؟

3–ماهي بواعث تطابق الشعراء الهذليين في رسم لوحاتهم الطللية؟

4–إلى أي مدى يمكن استغلال وتوظيف المدخل الأسلوبي في تحليل الطلل الهذلي؟

وقد تفرعت عنها تساؤلات فرعية منها:

1– ماهي أهم الانزياحات الأسلوبية الموجودة في الشعر الهذلي الواصف للطلل؟ وماهي الملامح الأسلوبية التي تندرج ضمن هذه الانزياحات؟

2–وماهي التجليات الدلالية التي تأخذها هذه السمات في شعر الهذليين، ومدى تأثيرها على المتلقي؟

منهج الدراسة وخطة البحث:

اقتضت طبيعة الإشكالية أن أعتمد على المنهج الأسلوبي باتجاهاته، لأن الدراسات الأسلوبية ما زالت تحتل مكانة متميزة في الدراسات النقدية الحديثة والمعاصرة، ويقوم كثير منها على تحليل الأعمال الأدبية القديمة منها والحديثة واكتشاف قيمتها الجمالية.

وتقع الدراسة في مقدمة وأربعة فصول وخاتمة، يليها ملحقان، الأول: خاص بتذليل المفردات الخاصة بالأبيات الشعرية الهذلية مأخوذ شرحها من الديوان ذاته، والثاني خاص بتعريف قبيلة بني هذيل.

فأما الفصل الأول فكان بعنوان: مفاتح البحث: الأسلوبية والطلل؛ حيث قمت فيه بتقديم مفاهيم عن المنهج الأسلوبي وآليات التحليل الأسلوبي، ثم خصصت في الأخير مفاهيم عن الطلل وملامحه في الشعر العربي عامة، والهذلي خاصة.

وأما الفصل الثاني فكان بعنوان: جماليات الاغتراب في الوقفة الطللية الهذلية، ويندرج تحته أربعة مباحث؛ ففي المبحث الأول: تناولت مفهوم الاغتراب ثم عرجت في المبحث الثاني: الطلل والاغتراب المكاني، وما يعكسه الطلل من وحشة وغربة مكانية يستشعرها الشاعر لحظة إبداعه والمبحث الثالث: كان مخصصا للطلل والاغتراب الاجتماعي وما جسده الطلل من اغتراب اجتماعي وجماعي أما المبحث الرابع: فقد تناولت فيه الطلل والاغتراب الأسلوبي، وكيف للغة الهذليين أن تصنع فارقا إبداعيا ميزها عن افتتاحيات الشعراء القدامى ممن عاصرهم.

أما الفصل الثالث: فكان بعنوان: جماليات المكون الأسلوبي للطلل الهذلي ودرست فيه ثلاث مباحث، فالأول خصصت فيه جمالية التقديم والتأخير في المكون الطللي والمبحث الثاني عرضت فيه جمالية الانزياح الدلالي في المكون الطللي، وعلاقته بالانحراف الأسلوبي أما المبحث الثالث فكان لظاهرة الحذف في المكون الطللي.

وأما الفصل الرابع فقد ارتأيت أن يكون خاصا بالمجال الصوتي فكان بعنوان: جماليات التشكيل الإيقاعي في المكون الطللي عند الهذليين، عرضت فيه لمبحثين، حيث قمت في المبحث الأول بتحليل الإيقاع الداخلي للمكون الطللي في بعض الأبيات الشعرية للهذليين وهذا تجنبا للتكرار، ثم انتقلت إلى الإيقاع الخارجي الذي مثل المبحث الثاني.

وقد ختمت البحث بخاتمة اشتملت على خلاصة تم فيها عرض النتائج التي توصلت إليها.

الدراسات السابقة:

إن الدراسات السابقة التي تناولت شعر الهذليين بالبحث والشرح والتحليل، والتي من خلالها وقفت على بعض الجزئيات التي ربما أغفلتها أو أوردتها–أذكر ما استطعت الوقوف عليه تمثيلا لا حصرا ما يلي:

- ✓ الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي لقاسم عدنان حسن.
- ✓ شعر عمر بن الفارض– دراسة أسلوبية–لرمضان صادق.
- ✓ بناء القصيدة في النقد العربي القديم ليوسف حسين بكار .
- ✓ شعر الهذليين في العصرين الجاهلي والإسلامي. أحمد زكي كمال.

وسعيا لتحقيق ذلك اعتمدت على عدد من المصادر والمراجع، التي تأتَّى لي الوصول إليها وقراءتها، سواء كانت قراءة عادية ارتبطت بالموضوعات التي حددناها في بعض المؤلفات، أم القراءة العميقة المتأنية–وهي الأهم–التي انصبت على جملة من الكتب التي لها صلة وثيقة بموضوع الدراسة ومنهجها، والتي استأنست بها كثيرا، وأخذت منها ما أنار لي السبيل، ويمكن إدراجها في مجموعتين:

أولا: المصادر القديمة: مثل: ديوان الهذليين، وهو نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب، العمدة لابن رشيق، والمثل السائر لابن الأثير، والخصائص لابن جني، ونقد الشعر لقدامة بن جعفر وكتاب الصناعتين لأبي هلال العسكري وغيرها.

أما مصدر البحث فهو كما ذكرنا –في البداية–هو ديوان الهذليين، وله طبعات متعددة، اعتمدت منها على طبعة الدار القومية للطباعة والنشر بالقاهرة سنة 1965م. كما استعنت ببعض ما ورد في شرح ديوان الهذليين للسكري من خلال مواقع الأنترنت، لأنه تعذر علي الوصول إلى هذا المصدر الثمين.

ثانيا: المؤلفات الأسلوبية المعاصرة: والتي يتقدمها: الأسلوبية والأسلوب لعبد السلام المسدي، البلاغة والأسلوبية لمحمد عبد المطلب، الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي لقاسم عدنان حسين.

وأخيرا فلست أدّعي الكمال ،وكل ما أرجو أن أكون قد وفيت هذا البحث حقه ،وقمت بشيء من الواجب اتجاه الشعر الهذلي الذي لم ينل حقه من الدراسة . وفي الوقت ذاته أدرك

تمام الإدراك أنني وإن ساهمت أو وفقت إلا أن هناك أمورا غابت عن ذهني، وانفلتت من يراعي، لكن ومع ذلك تظل هذه المبادرة جهد المقل قابلة للإضافة، والتطوير.

وبودَّي في الختام أن أقف لأحيي أستاذي الفاضل الأستاذ الدكتور فاتح حمبلي الذي لم يبخل عليّ بتوجيهاته وإرشاداته التي كانت خير معين ،ورفّدني بعلمه الوافر ،فله منّي تحية إجلال يظللها العرفان بالفضل والتقدير لذلك العطاء الخفيّ السخيّ.

وأتقدم بالشكر الجزيل والعرفان الخالص إلى من ليس تجزيهم يدي ولساني :أعضاء لجنة المناقشة الذين تجشموا قراءة ومناقشة البحث .جزى الله الجميع بالخير الكثير.

وسبحان من له الكمال وحده، فمنه السداد وبه التوفيق.

الفصل الأول

مفاتح البحث: الأسلوبية والطلل

المبحث الأول: الأسلوبية والوظيفة الشعرية.

المطلب الأول: الأسلوب والأسلوبية.

المطلب الثاني: خصائص اللغة الشعرية.

المبحث الثاني: الطلل وملامح الوقفة الطللية في الشعر العربي.

المطلب الأول: مفهوم الطلل:

1-لغة.

2-اصطلاحا.

المطلب الثاني: لوحة الطلل من المنظور القديم.

المطلب الثالث ملامح الوقفة الطللية في الشعر العربي.

المبحث الأول: الأسلوبية والوظيفة الشعرية.

المطلب الأول: الأسلوب والأسلوبية:

إنه من أبرز المصطلحات النقدية الحديثة والتي جاءت بديلا عن البلاغة القديمة، مصطلحات الأسلوبية والشعرية، فالأسلوبية امتداد للبلاغة القديمة فهي (وليدة البلاغة ووريثها المباشر)[1]، كما أن البلاغة (كان ينظر إليها دائما على أنها بداية الأسلوبية)[2]، وبسبب هذا فإن العديد من المبادئ الأسلوبية لها أصول في البلاغة القديمة.

ويرجع معظم الباحثين أن جذور الأسلوبية لها ارتباط وثيق بمبادئ دي سوسير اللسانية، حينما ميز بين اللغة بوصفها ظاهرة لسانية مجردة، وبين الكلام بوصفه الظاهرة المجسدة للغة[3].

ومن المسلم به أن الأسلوبية ذات منهج لساني، إذ أنها نتيجة تزاوج اللسانيات والنقد الأدبي، أو هي محاولة لتوظيف اللسانيات منهجا ونتائج في دراسة النصوص ابتغاء الكشف عن ظاهرة الأسلوب بتعقيداتها.

والأسلوبية تهتم بالدرجة الأولى بالنصوص الفنية أكثر، فهي كما عرفها عبد السلام المسدي (علم يعني بدراسة الخصائص اللغوية التي تنتقل بالكلام من مجرد وسيلة إبلاغ عادي إلى أداة تأثير فني)[4]، والتأثير الفني يقصد به البعد الجمالي للنصوص الأدبية، وهو أمر أساسي في الدراسات الأسلوبية، إذ الصلة بين التأثير الفني للكلام والبعد الجمالي وثيقة.

إن الأسلوبية في ظهورها الأول–على يد بالي– لم تكن تهتم إلا (بالاتصال المألوف والعفوي، وتستبعد كل اهتمام جمالي أو أدبي، ولكنها توسعت فيما بعد فشملت دراسة القيم الانطباعية والتعبير الأدبي)[5].

و عليه فإن الأسلوبية ارتبطت أساسا بالجانب الفني الجمالي، حتى أصبح كل مفهوم لها يدل على هذه السمة الجمالية، وإن كان بعضهم يعتقد بشمولية ميدان الأسلوبية، الذي يمكن له معالجة نصوص ليست بأدبية فنية، ولكن معظم الباحثين يحصرون الدراسة الأسلوبية

---

[1] المسدي عبد السلام: الأسلوبية و الأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط2، تونس، 1982، ص 52.

[2] برند شبلنر: علم اللغة و الدراسات الأدبية، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء القومي، لبنان، (د.ت) ص 5.

[3] ينظر المسدي عبد السلام: الأسلوبية و الأسلوب، ص 39.

[4] المسدي عبد السلام: المرجع نفسه، ص 123.

[5] بير غيرو: الأسلوب و الأسلوبية، تر: منذر عياش، مركز الإنماء القومي، لبنان، (د.ت) ص 5.

للنصوص على اللغة الأدبية باعتبارها لغة متميزة تمثل (التنوع الفردي المتميز في الأداء بما فيه من انحراف عن المستوى العادي المألوف)[1]، حيث إن الأسلوب يهتم باللغة الأدبية الفنية وحدها، وبعطائها التعبيري، يقول أحمد درويش:(الأسلوبية تعنى بالوصول إلى وصف وتقييم علمي محدد لجماليات التعبير في مجال الدراسات الأدبية واللغوية على نحو خاص)[2]. ويؤكد سعد أبو الرضا بأنها تركز على (كيفيات وآليات تحول الحقائق اللغوية إلى قيم جمالية)[3].

وهكذا يتضح بأن الأسلوبية تتصل اتصالا وثيقا بالجانب الجمالي للنصوص، فاهتمامها الأول هو النص الأدبي الفني ذو الطابع الجمالي.

وإذا كانت الشعرية تسعى إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم كل عمل أدبي، فإنها بذلك تجعل الأدب موضوعا لها كما ذهب إلى ذلك "تودورف":(تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته)[4].

وقد لاحظ بعض الدراسيين تأثيرا واضحا للبلاغة القديمة على الشعرية، حيث مكنت النظرية الشعرية البلاغة من أن تصبح نظرية في الأدب، بعد أن كانت مجرد نظرية في الاتصال والتوصيل، خاصة في النصف الثاني من القرن العشرين، عندما ظهر ما عرف بالبلاغة الجديدة[5].

ولعل الاهتمام الفني الجمالي لم يفارق المباحث الشعرية، بدليل تقارب مصطلحي الوظيفة الشعرية والوظيفة الجمالية حتى أنهما في الغالب يستعملان مترادفين.

والشعرية تحيل من حيث المصطلح إلى جنس أدبي محدد هو الشعر، ولكنها تحولت إلى الأدب كله بعد فترات من الزمن، لتصبح كلمة الشعر تعني التأثير الجمالي الخاص الذي تحدثه القصيدة أي أن التأثير الجمالي أصبح هو محل اهتمام الدارسين[6]، وهذه الفكرة كان قد عبر عنها الأديب الفرنسي بول فاليري حين قال:(كل كتابة أدبية هي شعرية)[7]، والأدبية هي التي تهتم بالمميزات الخاصة للأدب ومقوماته الجمالية، فإذا كانت الألوان والريشة هي مادة

---

[1] عبد المطلب محمد: البلاغة و الأسلوبية مكتبة لبنان، بيروت، (د.ت) ص 186.

[2] درويش أحمد: دراسة الأسلوب بين المعاصرة و التراث، دار غريب، القاهرة، (د.ت) ص 20.

[3] ينظر: أبو الرضا سعد: في البنية و الدلالة منشأة المعارف الإسكندرية، 1987، ص 21.

[4] تزفيتان (تودوروف): الشعرية، تر: شكري المبخوت، و رجاء بن سلامة دار تويقال، ط2، المغرب، 1990، ص 23.

[5] راغب نبيل: موسوعة النظريات الأدبية، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان (د.ت) ص 380.

[6] ينظر: بودوخة مسعود: الأسلوبية و خصائص اللغة الشعرية، بيت الحكمة، ط1، 2015، ص 18.

[7] راغب نبيل: موسوعة النظريات الأدبية، ص 382.

الرسام، والأصوات هي مادة الموسيقى فإن اللغة مادة هذا الأدب، وبهذا يمكن التفريق بين ما هو أدبي عن غيره من حيث أن الأدب يقتصر على (الأعمال التي تغلب عليها الوظيفة الجمالية)[1].

وهكذا نخلص إلى أن الأسلوبية والشعرية والأدبية، مصطلحات ذات اتجاه جمالي واضح، فهي تهتم بالاستعمال الفني للغة، والتوظيف المقصود لتقنياتها، ليس لغرض التوصيل العفوي العادي، بل بغية توليد الانطباع الجمالي.

المطلب الثاني: خصائص اللغة الشعرية:

من العناصر المحددة للوظيفة الجمالية، وهي ذاتها خصائص اللغة الشعرية، –كما وردت في مختلف الاتجاهات الأسلوبية–، وهذه المعالم هي الانزياح، التوازي، الإيحاء وسنعالجها فيما يأتي:

1–2–1 الانزياح: إن أول من استعمل مصطلح الانزياحEcartهو "ليو سبتزر" الذي لفت انتباهه تلك التعبيرات التي تميزت بابتعادها عن الاستخدام المألوف عند قراءته للروايات الفرنسية الحديثة[2]، وقد اكتسب الانزياح ترجمات عديدة منها: التجاوز، الانحراف، الاختلال والإطاحة والمخالفة والشناعة، والانتهاك واللحن ... وغيرها من الترجمات، وهذه المصطلحات المتعددة تدل على قدر من الاستهواء والإغراء الذي مارسته الظاهرة على الباحثين، بحيث أثبتت جدارتها وعدم إمكان تجاهلها.

لقد اختلفت الآراء حول تحديد مفهوم الانزياح باختلاف المذاهب والتيارات، بل واختلفت باختلاف تصوراتهم، وهذا ما جعلنا نجد صعوبة في الاختيار والتحديد ومهما يكن فإن الانزياح ظاهرة أسلوبية جمالية يعمد إليها الأدباء باعتبارها وسيلة لأداء غرض معين إذ نجد هذه الظاهرة قد انتشرت بصورة كبيرة في العصر الحديث، وخاصة في القصائد النثرية، لكن هذا لا ينفي وجود إشارات نقدية لها عند نقادنا القدماء من خلال عدة صور.

و لعل هذه الظاهرة الأسلوبية قد ارتبطت عند بعض الباحثين بمفهوم الأسلوب الذي عرف بأنه انحراف عن المألوف، وعدول عن المعيار الموجود والقاعدة اللغوية، (فأداة التحليل الأسلوبي عند من يرون أن الأسلوب هو انزياح هي المقارنة بين الخصائص والسمات اللغوية

[1] ينظر: بودوخة مسعود: المرجع السابق، ص 20.

[2] ينظر: إيفانوكس: نظرية اللغة الأدبية، تر: حامد أبو أحمد، مكتبة غريب، القاهرة، 1992، ص 30.

في النص النمط مرتبطة بسياقها وبين ما يقابلها من خصائص وسمات في النص المفارق، وربما كان من أسباب قلة عطاء هذه الموازنات للدراسة الأسلوبية، احتفاؤها بالمثال، والشاهد، والمعنى المفرد، والكلمة المفردة أكثر، من احتفائها بعمل أدبي كامل)[1]، وهذا التحديد سلبي للأسلوب كما ذهب جون كوهن في (أن نعرف الأسلوب بأنه مجاوزة، فنحن لا نحدد ما فيه، بل ما ليس فيه)[2]، وبهذا فإن الجانب الجمالي للانزياح يكمن في الانحراف عن الاستعمال العادي للغة، وتوليد الدهشة والغرابة لحظة اصطدام القارئ بالنص، وهذا هو السر في تركيز الأسلوبية على الانزياح الذي يؤدي إلى (صدمة القارئ على نحو يولد دهشة واستغرابا لديه)[3]،إذ الخطوة الأولى في التحليل الأسلوبي ستكون مراقبة مثل هذه الانحرافات، والانزياحات، كتكرار صوت أو جلب نظام الكلمات... ويتجلى الانزياح في عدة مستويات أهمها: انزياح على مستوى الحروف (وضع حرف مكان حرف) أو انزياح على مستوى الأفكار أو انزياح على أنماط التبليغ ووسائله (من التصريح إلى التلميح) وأشهر تصنيف لمستويات الانزياح هو التصنيف اللساني الذي قسم الانزياحات إلى صوتية وتركيبية ودلالية غير أن هناك صعوبة في وضع حدود دقيقة بين هذه المستويات لأنها تتشاكل وتتقاطع في الغالب (فكثير من الأشكال النحوية مثل: تكرار الكلمات تقدم تكرارا في الأصوات)[4].

ويميز "سابورتا" بين انزياحات إيجابية (و هي الصور والملامح الأدبية التي تتضمن إضافات أو ملامح تكميلية: مثل القافية أو الجناس وانزياحات سلبية وهي التي تتضمن أشكالا تنتهك قاعدة من القواعد النحوية والصرفية)[5]، أما "جون كوهن" فقد توصل إلى لونين من الانزياح والانحراف، (مجاوزة بالزيادة، ومجاوزة بالنقصان فالمجاوزة بالزيادة نوع من الانزياح المتمثل في الزيادة أو الإطناب الذي يميز اللغة الشعرية، وهو يرى أن النثر الأدبي يطبق هذه الوسيلة بدرجة من الشيوع)[6].

---

[1] موقع على الانترنت: http: //lab.univ.biskra dz. //lla

[2] كوهن جون: النظرية الشعرية، تر: أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، 2000، ص 35.

[3] عدنان حسن، قاسم: الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، مؤسسة علوم القرآن الإمارات ط1، 1992، ص 197.

[4] إيفانوكس: نظرية اللغة الأدبية، ص 198.

[5] المرجع نفسه، ص 35.

[6] كوهن جون: النظرية الشعرية، ص 272.

ويلاحظ أن أهم شكل انزياحي استرعى نظر الباحثين هو الانزياح التركيبي، وأهم تقنياته الحذف والزيادة وتغيير الرتب أو استبداله وتقنية الاستبدال هذه هي التي درسها البلاغيون القدماء تحت تسمية المجاز والاستعارة أهم أنواعه.

ووفق هذا التصور، قسم "جاكبسون" الانزياحات إلى انزياحات تركيبية وأخرى استبدالية، أما الانزياحات التركيبية (تتصل بالسلسلة الخفية للإشارات اللغوية عندما تخرج عن قواعد النظم والتركيب، مثل الاختلاف في ترتيب الكلمات، والانزياحات الاستبدالية تخرج عن قواعد الاختيار للرموز اللغوية مثل وضع المفرد مكان الجمع، أو الصفة مكان الموصوف أو اللفظ الغريب بدل المألوف[1]، غير أن الانزياح الاستبدالي حظي باهتمام الدارسين ف"جون كوهن" درس في هذا المبحث ما سماه بعدم الملاءمة وهو يرى أن (أكثر صور عدم الملاءمة ترددا يكون من خلال إسناد خواص مادية إلى ذوات روحية أو العكس)[2]، وهذا من أهم مداخل الاستعارة بنوعيها، استعارة المحسوس إلى المعنوي، واستعارة المعنوي إلى المحسوس، حيث ينطبق عدم الملاءمة على جزء واحد من وحدتي المعنى، أو طرفي الإسناد، ويكون أكثر ذلك بعدم الملاءمة بين الصفة والموصوف.

ثم إن الانزياح ليس ظاهرة أسلوبية ملازمة لجميع النصوص والتراكيب اللغوية، إذ يمكن أن تكون هناك نصوص من غير انزياح إذ يذهب "جون كوهن" في كتابه النظرية الشعرية إلى القول بأن الانزياح في حالة تحققه ليس بالضرورة خاصية أسلوبية، فلا (يكفي انتهاك القانون اللغوي لكي تكتب قصيدة)[3].

و عليه لا يمكن القول بحتمية الانزياح للعمل الأدبي، والشعري خصوصا فهو لا يكفي لتفسير الظاهرة الأدبية من الناحية الجمالية، وإذا كان ثابتا وجود نصوص أدبية من دون انزياحات، فهذا يدل على أن الانزياح ليس هو المدخل الأنسب لدراسة أساليب هذه النصوص على الأقل.

1-2-2 التوازي: لا يقل التوازي أهمية عن مبدأ الانزياح، فهو من بين أهم المقومات الأدبية عند الأسلوبين، ويعيدنا مصطلح التوازي إلى المبادئ التي أشار إليها علماء الجمال وركزوا عليها في تفسير الظاهرة الجمالية، وأهمها مبدأ التناسب أو الوحدة في التنوع، وقد حافظ هذا

[1] هنداوي عبد الحميد: الإعجاز الصرفي في القرآن، المكتبة العصرية، صيدا بيروت، 2002، ص 17.

[2] كوهن: النظرية الشعرية، ص 196.

[3] كوهن: النظرية الشعرية، ص 280.

المبدأ على حضوره عند الأسلوبين، (فمن الواضح أن الأسس الأسلوبية (التطابق والتقابل) ترتبط ارتباطا وثيقا بجنسين من الجمال وهما الانسجام والاختلاف)[1].

وقد تنوعت وتعددت المصطلحات لتدل على ظاهرة التوازي والتناسب من قبيل: الإيقاع، التكرار، الموازنات والتوازي، فجون كوهن اعتبر (الموازنات مع الوزن أحد مستويي بنية اللغة الشعرية، ويوري لوتمان جعل التكرار أحد ركني البنية الشعرية)[2]،غير أن المصطلح الذي برز عند الأسلوبين وأخذ مكانة متميزة هو مصطلح التوازي الذي اقترحه جاكبسون. ويقصد بالتوازي تشابه الأبنية والمعاني أو هو (تعادل المباني أو المعاني في سطور متطابقة)[3]، أو هو (شكل من أشكال التنظيم النحوي، يتمثل في تقسيم الحيز النحوي إلى عناصر متشابهة في الطول والنغمة والبناء النحوي)[4]، والتوازي ليس بظاهرة بلاغية خارجية فحسب وإنما هو مبدأ تركيبي ترتكز عليه كل دلالات النص.

ولكن التوازي لا يعني تكرار عناصر متساوية، أو متشابهة فحسب وإنما يعني العناصر المتعارضة والمتضادة أيضا حيث (تحكمه المشابهة وعدم المشابهة والترادف والتخالف)[5]، فالأصوات المتشابهة أو المتضادة، والكلمات المترادفة والمتضادة والمتخالفة، والتراكيب والأساليب ذات العناصر النحوية المتشابهة أو المتعاكسة، كلها يمكن أن تشكل مظاهر للتوازي بأنواعه.

ولعل ظاهرة التكرار هي من أهم الظواهر المجسدة للتوازي، لأنه يرتكز على العناصر المتشابهة، سواء كانت صوتية أم دلالية، لما لهذه العناصر من شأن (في التأكيد وسبق الإصرار لإيصال فكرة يريدها الشاعر أو الكاتب أن تصل قبل غيرها)[6]، إذن للتكرار مبعث نفسي وهو من ثم (مؤشر أسلوبي يدل على أن هناك معاني تحوج إلى شيء من الإشباع ولا شيء سوى ذلك)[7].

---

[1] شبلز: علم اللغة و الدراسات الأدبية، ص 117.

[2] محمد العمري: الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية و الممارسة الشعرية، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2001، ص 12.

[3] عبد الواحد حسن الشيخ: البديع و التوازي، مكتبة الإشعاع، ط1، القاهرة، 1999، 1419 هـ، ص 07.

[4] إيفانوكس: نظرية اللغة الأدبية، ص 201.

[5] المرجع نفسه، ص 53.

[6] صالح لحلوحي: الظواهر الأسلوبية في شعر نزار قباني، مجلة كلية الآداب جامعة محمد خيضر، بسكرة، جانفي 2011، عدد 08.

[7] أحمد علي محمد، التكرار و علامات الأسلوب في قصيدة نشيد الحياة للشابي، دراسة أسلوبية إحصائية، مجلة دمشق، مجلد 26، العدد الثاني، 2010، ص 49.

ومن بين مظاهر التكرار: الوزن والقافية والجناس والسجع، وغيرها من الظواهر التي ينتج عنها الإيقاع من حيث هو (إلحاح على جهة معينة في العبارة يعني بها الشاعر أكثر من عنايتها بسواها، وكذلك يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمامه بها)[1].

والوزن والقافية ينفردان من بين مظاهر التكرار الأخرى بأنهما قوام الشعر، والوزن هو الموسيقى الصوتية الخارجية التي لا يمكن الفصل بينها وبين الشعر، فالوزن يساعد على تجسيم العاطفة وإثارة الانتباه للمتابعة والاستماع.

ولكن رد كل مزية الوزن الشعري إلى الجانب الموسيقي الخالص، لا يبدو مقنعا، إذ لا يمكن فصل الجانب الصوتي عن المضمون، وهذا ما أكده جون كوهن بأن القيمة الموسيقية لا تمثل وظيفة الوزن الوحيدة ولا حتى أكثر وظائفه أهمية ذلك أن (الوزن ليس عنصرا مستقلا عن القصيدة يضاف إلى محتواها من الخارج، بل جزءا لا ينفصل من سياق المعنى)[2]، أما القافية فهي الجزء المكمل لإيقاع البيت الشعري، وتجعل هناك انسجاما صوتيا بين حروفها، تلك الحروف التي يشكل منها الروي والإيقاع الشعري، (فلا تظهر الشحنات الوجدانية للشاعر إلا بالتوافق مع القافية)[3].

وهكذا يمكن القول إن التوازي من المقومات الجمالية عند دارسي الأسلوب، وهو إن تعددت مظاهره يبقى متعلقا بأي عنصر أمكن أن يوجد له نظير مشابه أو مخالف في النص وهو أكثر حضورا وتحققا في الشعر.

1-2-3 الإيحاء: يعتبر الإيحاء أحد مقومات الجمال الفني للأساليب الأدبية، وهو لا ينفصل عن المقومين اللذين سبق الحديث عنهما، الانزياح والتوازي، فمن جهة فهو أحد أهم أغراض الانزياح، من حيث إن هذا الأخير يهدف إلى الانتقال من مستوى اللغة الإشاري إلى المستوى الإيحائي، ومن جهة أخرى تساهم أشكال التوازي المختلفة في توليد الإيحاء.

ويذهب عبد السلام المسدي إلى تحديد مفهوم الإيحاء بأنه (حضور دلالة في الكلام ليس عناصره ما يرتبك بها مباشرة)[4]. فالإيحاء بهذا المفهوم تعبير غير مباشر، أو هو معنى ضمني يستشف من ثنايا النص، ذلك أن اللغة لا تعين فقط أو تشير، وإنما هي توحي أيضا، وتمدنا

[1] عبد الرحيم آغا: سمير: جمالية التكرار في مجموعة الشاعر جمال الدين أديب، مجلة النور، 2011.

[2] كوهن جون: النظرية الشعرية، ص 55.

[3] موقع على الانترنت: دراسة في لامية امرئ القيس، لعبير عبد القوي الأعلامي.

[4] المسدي: الأسلوبية و الأسلوب، ص 174.

بقيم مكملة للدلالة المباشرة)[1]. وهذه الخاصية هي السر في الطابع الجمالي للأدب – برأي بعض الدارسين–(كجوهانسن الذي يرى أن من الممكن الحديث عن الدليل الجمالي أو الأدبي، بوصفه مكافئا للدليل الإيحائي، فهو يطابق بين الدليل اللغوي والدليل الجمالي للأدب)[2].

وهناك اتجاه آخر يرى أصحابه أن المدخل المناسب لدراسة لغة الأدب هو الإيحاء وظلال المعنى، ودليلهم في ذلك أن (العمل الأدبي الفني ليس موضوعا بسيطا، بل هو تنظيم معقد بدرجة عالية، وذو سمة متراكبة مع تعدد في المعاني والعلاقات)[3]، وهذا يعني أن الدلالات المعبر عنها ليست مباشرة، بل على الباحث مراعاة تلك الإيحاءات التي تنشأ عن تعدد المعاني وتشابك العلاقات.

إن الإيحاء ينتج عادة عن نوع من الانزياح، (إذ تنشأ علاقات جديدة بين المفردات ليست مطروحة أو شائعة، وإنما هي علاقات جديدة مولدة للصورة ذات الطابع الجمالي)[4]. بيد أن أشكال الإيحاء تتعدد، فقد يكون إيحاء ذا طابع صوتي، وقد يرجع إلى استعمال مفردات خاصة في سياقات بعينها، وقد يعود إلى التركيب من خلال إحداث انزياح في العلاقة التركيبية بين الكلمات بالحذف أو الزيادة أو التقديم والتأخير أو بإحداث علاقة ترابط بين كلمتين تبدوان غير متلائمتين، وهذا الشكل الأخير هو الذي تنشأ وفقه الاستعارة.

وبالنسبة إلى الإيحاء الصوتي، نجد إشارة إليه من قبل "دوسوسير" حينما تحدث (عن نوع من الترابط بين بعض الكلمات في الذهن، يقوم على تشابه المدلولات، أو على تشابه الصور السمعية أو الأصوات)[5]، فتشابه الصور السمعية نوع من الإيحاء الصوتي الذي ينتج عن تشابه أصوات الدوال، ويؤدي إلى أن يستدعي الذهن مجموعها ما دامت مترابطة.

أما الوزن فهو أيضا أحد العناصر الصوتية في الإيحاء، فهذا العنصر أحد أهم ظواهر التناسب والتوازي، لا يمكن تجاهل قيمته الإيحائية، لاسيما وأنه جزء من المعنى الشعري لا ينفصل عنه، ولا يقل أثره في تحقيق الإيحاء عن أهميته في تحقيق التناسب.

---

[1] إيفانوكس: نظرية اللغة الأدبية، ص 62.

[2] المرجع نفسه، ص 65–67.

[3] أوستين وارين، رينيه ويليك: نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون و الآداب، سوريا، 1972، ص 29.

[4] المسدي: الأسلوبية و الأسلوب، ص 125.

[5] فردينان دو سوسير: محاضرات في الألسنية العامة، تر: يوسف غازي، مجيد نصر، المؤسسة الجزائرية للطباعة، الجزائر 1986، ص 152.

ومع الوزن عناصر أخرى تهدف إلى الإيحاء الصوتي كالحدة والمد والشدة وتفاوت التكرار، الذي عددناه من مظاهر التناسب وهو أيضا من وسائل الإيحاء الصوتي.

إن كل هذه القيم الإيحائية للأصوات التي يحفل بها الأدب والشعر خصوصا هي ما يجعل ترجمة الشعر أمرا متعذرا، (لأن الشعر يفقد خصائصه الإيحائية بفقدانه القيم الصوتية التي يكتسبها في اللغة الأصلية)[1].

أما الإيحاء ذو الطبيعة التركيبية، فهو ينتج أيضا عن أشكال الانزياح التي تمس المستوى التركيبي، حينما يحدث نوع من كسر الأنماط النحوية المقررة، بما يجعلها غير نحوية أو غير قاعدية تختلف عن الأنماط التي تكون عليها الجمل الكاملة التكوين.

وإذا كان الأسلوبيون قد تحدثوا عن انزياح تركيبي، وآخر استبدالي، فإنه يصعب التمييز بين ما يرجع منه إلى المحور التركيبي وما يرجع إلى المحور الاستبدالي فإذا ما تحدثنا عن ما سماه "كوهن" المنافرة، التي تتجلى مثلا في عدم المطابقة بين النعت وخصائص الشيء المنعوت كاستعمال تركيب (الفجر الضاحك) مثلا، فإننا نكون إزاء صورة استعارية أيضا.

والاستعارة بوصفها أبرز صور الإيحاء شغلت حيزا غير يسير من أعمال المنظرين والدارسين وعلماء الأسلوب، لاسيما ما تعلق من هذه الأعمال بمبدأ الإيحاء، والاستعارة لا يمكن (أن تختصر في استبدال بسيط لكلمة أخرى بل هي توتر بين الألفاظ يجعل الاستعارة حية)[2]، ويترتب على هذا ضرورة الاهتمام في دراسة الاستعارة بدلالة الجملة بدل الاكتفاء بدلالة المفردة وهنا يتقاطع كل من "بول ريكور" و"جون كوهن" (الذي رأى أن الاستعارة تقيم علاقات بين ألفاظ متنافرة تمنع من التأويل الحرفي، وغاية الشاعر إثارة الصور العاطفية للأشياء وكشف الوجه المثير للعالم)[3].وهذا هو الدور الإيحائي للاستعارة الذي يمثل عند بول ريكور فائض معنى وظيفته (انفتاح النص على عوالم جديدة وطرق جديدة للوجود في العالم)[4].

والاستعارة ليست الشكل الوحيد للإيحاء، فالكناية والمجاز المرسل لهما قيمة إيحائية لا يمكن إغفالها، وإن عدها "مورو" أقل إثارة للانتباه ولفتا للنظر مقارنة بالاستعارة[5]، لأن العلاقة

---

[1] عدنان حسين قاسم: الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، مؤسسة علوم القرآن، الإمارات، ط1، 1992، ص 164.

[2] ريكور بول: نظرية التأويل، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب (د.ت) ص 93.

[3] المرجع نفسه، ص 16.

[4] المرجع نفسه، ص 246.

[5] مورو فرنسوا: البلاغة، تر: محمد الولي، عائشة جرير، الشرق، المغرب، 2003، ص 64.

في كل منهما مختلفة، فالاستعارة تقوم على المشابهة والتناسب بين الطرفين، أما الكناية تعتمد على الترابط التجاوري.

ففي الاستعارة (يكون التقاطع بين المدلول "م" والدال "د" بفضل صفة مشتركة، أما الكناية فيكون التجاور داخل المجموعة نفسها)[1]، ويمكن القول إن إيحاء الاستعارة أقوى من إيحاء الكناية، بالنظر إلى ما في الاستعارة من عنصر الغرابة والمفاجأة (ففي حين تكون الصورة الاستعارية ... تمثيلا مفاجئا وغريبا عن السياق، فإن الصورة الكنائية لا تحشر أي تمثيل غريب عن المتشاكلة الدلالية، وتبدو في غالب الأحوال مجرد رؤية مبسطة عن الواقع)[2].

و من بين أهم وسائل الإيحاء أيضا، تعدد معاني النص، من خلال تعدد معاني الدال الواحد، (و قد قصر بعض المنظرين مجال الأسلوبية على الأسلوب ذي المعنى المتعدد الاحتمالي)[3]، فمعنى النص ليس واحدا بالضرورة، بل هو متعدد، وهو فوق ذلك ليس شيئا جوهريا يلبس لبوس اللفظ فحسب، بل يغدو هو واللفظ شيئا واحدا، وهنا نفهم (تشبيه رولان بارت النص بفص البصل، حيث لا لب ولا نواة ولا قلب، ولكن هناك بصلة تتكون من أغشية متتالية، بعضها فوق بعض، ونزع الغشاء يكشف عن غشاء مماثل حتى النهاية)[4]، وكذلك النص الأدبي تتعدد معانيه وتختلف تأويلاته باختلاف متلقيه، وقرائه.

ويرى شارل موريس (1861–1919) أن الإيحاء يستطيع مالا يستطيعه الإفصاح، فهو (لغة العلائق التماثلية والمناسبات الموجودة بين النفس والطبيعة، ولا يكون أبدا غير معني بالشيء، ولكنه بطبيعته يبدو دائما جديدا لأنه يعبر عن الخفي والغامض، وما لا يمكن إبانته، وبكلمة قديمة يوهمنا أننا نقرأها لأول مرة)[5].

وهكذا فإن الإيحاء من أخص خصائص الأسلوب الأدبي، ومقوماته الجمالية، وإذا كان الإيحاء بالأصل ذا غايات دلالية، فإن أشكاله وظواهره تتعدد، فقد يكون إيحاء بالأصوات، وقد يكون بالتراكيب، وما يعتريها من تغيير وتصرف، وقد يكون بالصور المجازية، التي تمثل

[1] إيفانوكس: نظرية اللغة الأدبية، ص 59.

[2] المرجع نفسه، ص 72.

[3] درويش: دراسة الأسلوب، ص 22.

[4] قاسم: الاتجاه الأسلوبي، ص 162.

[5] مصطفاوي موهوب: الرمزية عند البحتري، سلسلة الدراسات الكبرى، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981. ص 175.

الاستعارة أشهرها، وكذلك تعدد المعاني وانفتاح دلالات النص، غير أن كل ذلك لا يكون بمعزل عن القارئ بما له من خلفيات وثقافة توجه فهمه وتأويله لهذه الإيحاءات، ولذلك لا يمكن عزل الإيحاء عن السياق بنوعيه اللغوي، وغير اللغوي، حيث ينبغي أن تراعى أطراف الخطاب وعناصره المختلفة.

وخلاصة القول إن الأسلوبية ذات منحى جمالي واضح، من حيث إنها تهتم بالبحث في الاستعمال الفني للغة والتوظيف المقصود لتقنياتها بغية توليد الانطباع الجمالي، ويتجلى هذا أكثر في مفهوم الأسلوب الذي يرتبط بالاستحسان ويهتم بجمال العبارة وفنيتها، سواء عد اختيارا أم انزياحا أم إضافة.

المبحث الثاني: الطلل وملامح الوقفة الطللية في الشعر العربي:

المطلب الأول: الطلل: مفهومه بين اللغة والاصطلاح.

***الطلل في معاجم اللغة:**

يتفق اللغويون على أن الطلل هو ما بقي من آثار الديار ونحوها، وهذا بعد رحيل أهله وأصحابه، وقد ورد في معجم لسان العرب لابن منظور أن الطلل: (ما شخص من أثار الديار، والرسم ما كان لاصقا بالأرض، وقيل: طلل كل شيء، شخصه، وجمع كل ذلك أطلال وطلول، والطلالة، كالطلل، وفي التهذيب: وطلل الدار: يقال إنه موضع من صحنها يهيأ لمجلس أهلها، وطلل الدار كالدكانة يجلس عليها أو الدقيش: كان يكون بفناء كل بيت، وكان عليه المشرب والمأكل فذلك الطلل، يقال: حيا الله طللك وأطلالك أي ما شخص من جسدك، وحيا الله طللك وطلالتك أي شخصك. ويقال: فرس حسن الطلالة، وهو ما ارتفع من خلقه، وحديث طل أي حسن)[1].

ومن خلال ما ورد عند ابن منظور فإننا نستنتج معنى البهاء والحسن في هذه اللفظة، وكأن الشعراء القدامى فضلوا حسن الديباجة لأشعارهم بهذه الوقفات الطللية واللمسات البهية، وقول اللغويين (حديث طل: أي حسن الطلة: الشربة من اللبن، والطلة: النعمة، والطلة: الخمرة السلسة وطلل السفينة: شراعها، والجمع أطلال، والطليل: الحصير، المحكم، الطليل: حصير منسوج من دوم، وقيل هو الذي يعمل من السعف أو من قشوره وفي حديث أبي بكر أنه كان يصلي على أطلال السفينة: هي جمع أطلال ويريد بها شراعها)[2]. وقد ورد في باب آثار الديار ونحوها في المخصص لابن سيده (أبو عبيد: الطلل: ما شخص من آثار الدار، وقد تقدم أنه موضع من صحن الدار الشخص والرّوْسم، والرّسم ما كان لاصقا بالأرض، والجمع أرسم ورسوم وقد ترسمت الدار أي تطرت رسمها)[3].

---

[1] أبو الفضل جمال الدين ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت: مج11، ط1، 1996، ص 406.

[2] المصدر نفسه، ص 407.

[3] ابن سيدة أبو الحسين علي بن إسماعيل النحوي اللغوي الأندلسي: المخصص م1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د.ط)، ص 120.

أما في باب أسماء ما في الدار من الدمن والرماد:(الدمن: ما سودوا من آثار البعر وغيره، وهو اسم للجنس كالسدر، والدمن: جمع دمنة كسدرة وسدر وقيل الدمنة آثار الناس وما سودوا والدمن البعر نفسه، ابن دريد: دمنت الغنم الموضع بولت فيه وبعرت والدمان، الرماد)[1].

فالطلل إذا يشير إلى الحسن والجمال، وإلى رسوم الديار بعد مغادرة الأهل والأحباب عنها، كأن نقول:(وقف يتأمل أطلال بقايا القصر: الآثار الباقية ... وقد اشتهر الشعراء الجاهليون بذكر الأطلال في أشعارهم والأطلال ظاهرة شائعة في الشعر القديم)[2]. اعتاد عليها العرب في الجاهلية، فجعلوها مقدمة لقصائدهم الشعرية، بغض النظر عن غرض القصيدة سواء أكانت في المدح أو الغزل أو الرثاء أو الهجاء أو الوصف وغيره، تبقى البداية موحدة تشير إلى تعلق الشاعر بوطنه وأرضه وأهله.

***اصطلاحا:**

إن الطلل وطن الشاعر الذي يحرص عليه ويحدده تحديدا دقيقا، أما البيئة فتمده بروافد تبعا لمسميات أمكنتها التي أودعها خلاصة ذكرياته عندئذ تتحول الديار العامرة إلى طلل مقفر تغمره الرمال، وتسرح فيه أسراب الحيوانات الوحشية، فيخلق صدعا عميقا بين ما كانوما يمكن أن يكون، فهو يشكل أخدودا في جسد الزمن، يعاديه ويعاديه الزمن نفسه، فلا يحمل أماراته الدقيقة.

والوقوف على الأطلال ليس بالضرورة (وقوفا على أطلال المكان بل الزمان أيضا وهذا ما نراه في قول غازي القصيبي في قصيدة "يومان":

"رسمت الحلم موطنا

رسمت الصحو منفانا)[3]".

[1] ابن سيدة: المرجع نفسه، ص 101.

[2] جبران مسعود، معجم الرائد، معجم الفبائي في اللغة و الأعلام، ط3، بيروت، يوليو 2005.

[3] مجلة منتدى تونس التربوي: الوقوف على الأطلال، 2015/10/30.

والوقفة الطللية هي طقس ديني جاهلي، التزمه شعراء الجاهلية، وهذا سر ثباته في مقدمة قصائدهم، ومن الطبيعي أن تنعكس الظاهرة الطللية في قريضهم عامة، فهي تصف أولا حالة من حالات الدمار لأنها ارتبطت بالحياة العربية عموما القائمة على الترحال الدائم الذي يخلف وراءه الطلل المندثر، وتصف ثانيا خروجهم من حالة الدمار إلى حالة التوازن لأن الأحاسيس التي يتملكها للقلق والخوف من الموت لا بد أن تنجلي وتكشف عن رؤيا جديدة لحياة جديدة تنبض بالأصل والسعادة.

وعليه فالمقدمة الطللية هي تلك الأبيات الشعرية التي يستهل بها الشاعر قصيدته بالوقوف على الأطلال قبل أن يدخل في الموضوع، وقد عرف هذا النمط من الشعر عند العرب منذ العصر الجاهلي ومثالها قول لبيد بن ربيعة:

عفت الديار محلها فمقامها بمنى تأبد غولها فرجامها

فمدافع الريان عري رسمها خلفا كما ضمن الوحي سلامها[1]

والمقدمة الطللية جرى عليها الكثير من التطور والتغيير بعد العصر الجاهلي فمنهم من استبدلها بمقدمة خمرية، ومنهم من استغنى عنها، ومنهم من ثار عليها.

المطلب الثاني: لوحة الطلل من المنظور القديم:

تعلق الجاهلي منذ الأزل بأرضه ووطنه، فالمكان لديه أخ وأب وصاحبة لا ينغص عيشه إلا الارتحال الدائم، فتتأتى للمكان تلك الذكريات الجميلة التي نراها في مقدمات قصائدهم، ويقف على الأطلال باكيا الماضي، لعل دموعه تطفئ نيران الشوق والوجد.

فلو بحثنا عن أسباب الظاهرة الطللية لوجدنا أن الحنين إلى الماضي بكل تفاصيله هو عمادها، فللشاعر ذكريات في المكان الذي كان يقيم فيه مع الأحبة، وطبيعي أن يشتاق ويحن إلى كل مكان نزلوا فيه ثم رحلوا عنه، انه استجابة طبيعية لأحاسيسه وخواطره النفسية وتفاعله مع بيئته الصحراوية.

ويأتي الناقد العظيم ابن قتيبة ليقدم لنا تعليلا مقبولا يذكر لنا فيه سبب التزام الشعراء بنهج القصيدة العربية في الشكل والمضمون وعدم الخروج عليها يقول:(سمعت بعض أهل

[1] الزوزني، أبو عبد الله الحسن بن أحمد: شرح المعلقات السبع. دار الكتاب العربي.بيروت.لبنان.ط7 2003. ص87.

الأدب يذكر لنا أن مقصد القصيد إنما ابتدأ فيها الديار والدمن والآثار، فبكى وشكا، وخاصة الربع، واستوقف الرفيق، ليجعل ذلك سببا لذكر أهلها الظاعنين ... ثم وصل ذلك بالنسيب فشكا شدة الوجد وألم الفراق، وفرط الصبابة والشوق، ليميل نحوه القلوب ويصرف إليه الوجوه)[1].

و لكن بعض من الشعراء لا يقفون عند الطلل، بل يلجون قصائدهم بالنسيب أو بموضوع آخر من أول بيت، وفي ذلك كسر للتقاليد العربية المتبعة، فابن رشيق القيرواني يجعل من يدخل قصيدته دون تمهيد طللي: بالخطيب لا الشاعر يقول :(و من الشعراء من لا يجعل لكلامه بسطا من النسيب، بل يهجم على ما يريده مكافحة، ويتناوله مصافحة، وذلك عندهم هو الوثب والبتر والقطع والكسح، والاقتضاب كل ذلك يقال ... والقصيدة إذا كانت على ذلك الحال بترا كالخطبة البتراء والقطعاء، وهي التي لا يبدأ فيها بحمد الله عزوجل على عادتهم في الخطب)[2].

لذا أدرك النقاد العرب منذ القديم أن للشعر القديم "الجاهلي خاصة" تقاليد فنية راسمة يحترمها ويلتزم بها الشعراء حين ينظمون قصائدهم ولا يحيدون عنها إلا نادرا.

و قد أدى ذلك إلى إحساس الشعراء بأن هذا الالتزام لهذه التقاليد قد أورثتهم (تشابها كبيرا في قريضهم، وتكرارا في أقوالهم، فهم يبدؤون ويعيدون في أفكارهم بعينها، ويرسمون تقاليد وعادات راسخة في الصياغة والتصوير)[3]، إذ أن القصيدة مثلها مثل خلق الإنسان في اتصال بعض أعضائه ببعض (فمتى انفصل واحد عن الآخر وباينه في صحة التركيب غادر بالجسم عاهة تتخون محاسنه وتعفي معالم جماله)[4]. ووجد الحاتمي نقلا عن ابن رشيق أن حذاق الشعراء وأرباب الصناعة من المحدثين يحترسون من هذه الحال احتراسا يحميهم من شوائب النقصان ويقف بهم على محجة الإحسان)[5].

فالديار المهجورة والرسوم البالية والأطلال الخالية كلها مرتكزات أساسية في فلسفة الشعر العربي القديم، والقضية ليست قضية حجارة وتراب، وإنما هي قضية أعمار جميلة هاربة بلا

---

[1] ابن قتيبة: الشعر و الشعراء، تج و شرح: أحمد محمد شاكر، ط3، 1977، دار التراث العربي للطباعة، ج1، ص 80-81.

[2] ابن رشيق، علي الحسن: العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده، تع: محمد محي الدين عبد الحميد، ط4، 1972، دار الجيل، بيروت، لبنان ج1، ص 231.

[3] سليمان محمد سليمان: المحاكاة في الشعر الجاهلي بين التقليد و الإبداع، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، ط1، 2005، الإسكندرية، ص 74.

[4] المصطفاوي، موهوب: الرمزية عند البحتري، سلسلة الدراسات الكبرى الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر 1981، ص 348.

[5] ابن رشيق علي الحسن: العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده، ص 208.

عودة وذكريات دافئة مختبئة في زوايا الذاكرة السحيقة، وآثار الأحبة الذين تركوا بصمتهم في النفس الشاعرة ثم غابوا في طوايا الزمن.

و لذلك يجد الباحث في الشعر الجاهلي أن (للشعراء "بدوا أو حضرا" منهجا يكاد يكون ثابتا لا يختلف إلا في الندر اليسير، فهم في مجموعهم يبتدئون قصائدهم بمقدمات تمهد للموضوع يغلب عليها أن تكون وقوفا على طلل أو دعوة إلى وقوف أو فخرا أو غزلا أو رثاء)[1].

وعليه فإن الوقوف على الطلل غدا جزءا من القصيدة مهما كان موضوعها لأن الطلل عندهم قطعة من الحياة التي تهرم مع مرور الزمن، و(هي لوحة تمهد لموضوعات القصيدة، وتمثل صياغتها، وعلى هذا الدرب سارت المقدمات الطللية إلا في القليل النادر)[2]، إذ أن الشاعر القديم تمكن من أن يفتح سفر المكان من خلال ظاهرة الطلل، واستدامة البكاء، واستشعار سلطة التحول والمحو، للمكان والانعتاق منه، بل وإكسابه تحولا وسيرورة تشبه إلى حد ما تحولات الزمن وسيروراته، وكأن الزمن (يعجز عن التأثير في المتحرك، لأنه لا يمسكه بكلتا يديه، لذلك كانت آثار الزمن مخوفة، وهي ترتسم على وجه الطلل، تذكر العربي بأنها سلطة قاهرة لا تهمله، ومنها كان ذلك التوجس والخوف وكانت تلك النبرة الحزينة وهي تباشر الطلل)[3]. ومن ثم كانت الحركة ممر عبور، ومنفذ خلاص العربي كلما أضجره المكوث، أو طال به البقاء، حتى طول العمر إن استمر على نمط واحد ووتيرة واحدة كان مصدر سأم وملل.

ألم يقل الشاعر الجاهلي زهير بن أبي سلمي:

"سئمت تكاليف الحياة ومن يعش** ثمانين حولا لا أبالك يسام"[4].

فمبعث الضجر والملل ليس من تكاليف الحياة، لأنها الحياة ذاتها، وإنما الملل والسأم من طول المكوث وقلة الحركة والانتقال، بعدما يفقد الجسد قدرته على الترحال والحركة.

و قد التفت ابن خلدون إلى ظاهرة مخاطبة الطلل، وعدها نوعا من الأنواع الأسلوبية التي يعتمدها الشعراء في بلورة مواقفهم ورؤاهم إذ يقول: (فإن لكل فن من الكلام أساليب تختص به وتوجد فيه على أنحاء مختلفة، فسؤال الطلول يكون بخطاب الطلول كقوله:

---

[1] عوضين، إبراهيم: الأدب العربي بين البادية و الحضر، مطبعة السعادة، القاهرة، 1403هـ/1983م، ص 325.

[2] سلامة أبو السعود، أبو السعود: الأدب العربي في مختلف العصور، العلم و الإيمان للنشر و التوزيع، ، 2007.ص37.

[3] مونسي ،حبيب: فلفسة المكان، قراءة موضوعاتية جمالية، دمشق 2001، ص 33.

[4] الزوزني ،أبو عبد الله الحسين: شرح المعلقات السبع، دار الكتاب العربي، لبنان، 2003، ص 79.

"يا دارمية بالعلياء فالسند أقوت وطال عليها سالف الأبد) "[1].

فمحاورة أشياء لا تحاور في الحقيقة تبرز حقيقة مفادها أن الموقف الشعوري يتدخل في طريقة الصياغة، و لذلك فإن مخاطبة الطلل لا تخرج عن الرؤية العامة التي كان الهذلي يراها عند ما يقف عند شواهد الخراب والموت.

وهكذا تكون المقدمة الطللية من أهم العناصر التي تتكون منها القصيدة العربية وذلك لأنها تكشف عن علاقة وطيدة بين العربي والمكان، ولكن ليس المكان الذي كان، وإنما المكان في حالته الراهنة، وبما طرأ عليه من تحول وموت وخراب، وإذا كان المكان جغرافيا لا يعني للإنسان شيئا كثيرا إلا أن المكان التجربة هو الذي يعني.

المطلب الثالث: ملامح الوقفة الطللية في الشعر العربي.

لوحة الطلل في الشعر العربي الجاهلي عامة والشعر الهذلي خاصة، لوحة تأملية، حيث يتأمل الشاعر أفول الحياة، وتبدل الأحوال، ومشهد الأطلال رمزي يستوعب أفكار الشاعر وأحاسيسه، مليء بالصور الحسية المحملة بالمشاعر الإنسانية، ومن ملامح الوقفة الطللية:

2-3-1-مناداة الدار وذكرها:

فالشاعر يذكر الدار من خلال استفهام إنكاري حيث يسأل ويعرف الجواب، ولكنه يعبر عن حالة إنسانية عميقة تتجلى في دهشته وحسرته على ما يرى من الدمار في الطلل.

و تقترن مخاطبة الديار البالية بإيقاظ الألم والأسى واللوعة في نفسية الشاعر، و(تأتي المخاطبة وكأنها إعلان للوجد والألم اللذين يسيطران على الشاعر، ومن هنا فإنه لا يرى في الطلل إلا الهم والوجع)[2].

و قد تنبه النقاد إلى هذه الظاهرة "ظاهرة سؤال الديار المقفرة" في الشعر العربي والتي تكون بخطاب الأطلال وما شخص منها بعد رحيل الأهل والأصحاب عنها كقوله:(يا دارمية بالعليا فالسند) يكون باستدعاء الصحب للوقوف والسؤال (كقوله: قفا نبك نسأل الدار التي حف

[1] ابن خلدون ،عبد الرحمان: المقدمة، تح: علي عبد الواحد وافي، لجنة البيان العربي، القاهرة، ط1، 1960، ص 571.

[2] ربابعة ،موسى: تشكيل الخطاب الشعري، دراسات في الشعر الجاهلي، جامعة اليرموك، دار جدير للنشر و التوزيع، ط2، 2006، ص 15.

أهلها أو باستبكاء الصحب على الطلل كقوله: قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل، أو بالاستفهام عن الجواب المخاطب غير معين كقوله: ألم تسأل فتخبرك الرسوم)[1]

2-3-2-ذكراسم المحبوبة:

فهي رمز فني مفتوح الدلالة تبعا للحالة النفسية للشاعر، فمثلا الشاعر الهذلي المعطل يعبر عن رحيل حبيبته للدلالة على ألم الهجر ومعاناة الافتراق ولوعة الاحتراق يقول:

"لظمياء دار كالكتاب بغرزة قفار وبالمنجاة منها مساكن[2]".

فالشاعر الهذلي قد قرن الأطلال المقفرة باسم محبوبته ظمياء، وهذا أبو ذؤيب الهذلي يقرن الديار الخالية إلى اسم محبوبته خثماء فيقول:

"يا بيت خثماء الذي يتحبب ذهب الشباب وحبها لا يذهب"[3].

ولأنه يجد في ذكر الحبيبة أمام هذه الديار الخالية، والآثار المرعبة مبعثا لبث الحياة فيها، وللأحجار الهامدة التي تتصف بالعجمة والصمم.

2-3-3 ذكر الريح والمطر والزمان والدهر:

فكل هذه الرموز تشير إلى معاني الشر والاعتداء يقول صخر الغي:

"فأصبح ما بين وادي القصور حتى يلملم حوضا لقيفا

له ماتح وله نازع يجشان بالدلــو ماء خسيفا"[4].

إذ يقر الشاعر أن السيل قد ترك ما بين هذين الموضعين (وادي القصور ويلملم) حوضا واحدا، وكأن له ماتحا يملأ دلوه وله نازع ينزعها.

و في بعض الأحيان يأخذ الشاعر بذكر بعض التفصيلات عن أسباب تهدم الطلل مثل الريح والمطر، وما تحمله من صفات تدميرية، ويشتمل مثل هذا الأسلوب على رؤية الإنسان

[1] ابن خلدون، عبد الرحمان: المصدر السابق، ص 571.

[2] الهذليون: ديوان الهذليين، ق1، القاهرة، 1965، ص 44.

[3] الهذليون، المصدر نفسه، ق1، ص 63.

[4] المصدر نفسه، ق2، ص 72.

الهذلي (أمام فكرة التغير والتحول التي يراها تجري في الحياة، ويأتي النداء في هذا المقام وكأنه إيقاظ للشعور الإنساني الذي يدهش أمام التحول)[1].

حيث إن أبا كبير الهذلي يؤكد اعتداء الزمان ونوائب الدهر على نفسه، بل على شبابه إذ يقول:

"فقد الشباب أبوك إلا ذكره فاعجب لذلك فعل دهر واهكر

أزهير ويحك ما لرأسي كلما فقد الشباب أتى بلون منكر[2].

فهو متعجب أشد العجب مما أحدثه الدهر فيه، فكلما مرت السنون علا رأسه بياضا بعد سواد، وهو لون ينكره الشاعر الهذلي، وكأن الزمان قد استوقفه عند لحظة طللية تومئ بانقضاء هذه الحياة، وتوقفه عن شواهد الخراب والموت.

2-3-4-ذكر الأمكنة والبكاء:

تعود الشعراء القدامى أيضا على البكاء عند الديار البالية والمرابع الخالية فذكروا الدموع عند الطلل، وفي هذا دلالة على مصداقية التجربة وواقعيتها كقول الشاعر الهذلي أبي كبير:

أزهير هل عن شيبة من معكم أم لا خلود لباذل متكرم

يبكي خلاوة أن يفارق أمه ولسوف يلقاها لدى المتهرم

أخلا وإن الدهر مهلك من ترى من ذي بنين وأمهم ومن ابنم[3].

و خلاوة: اسم ابنه، فالشاعر يمزج بين الدهر ونوائبه مع البكاء، إذ لا خلود في هذه الحياة الفانية ولو دمعت عين ابنه خلاوة على أمه التي سيفارقها فإنه ليلقاها في منامه، فللوقفة الطللية بعد نفسي يرتبط بإحساس الشاعر بتبدل الحياة، وكثيرا ما يتبع وقوف الشاعر في الطلل وسؤاله إياه عن مصير الأحبة بالبكاء وذرف الدموع الحارقة كقول الشاعر أبي خراش:

أرقت لهم ضاقني بعد هجعة على خالد فالعين دائمة السجم

[1] ربابعة ،موسى: تشكيل الخطاب الشعري (دراسات في الشعر الجاهلي)، ص 14.

[2] الهذليون، المصدر نفسه، ق1، ص 101.

[3] الهذليون، المصدر نفسه، ق1، ص 111.

إذا ذكرته العين أغرقها البكا وتشرق من تهمالها العين بالدم[1]

فهو يشير إلى مشهد طللي يكشف عن معاناة الذات الشاعرة أمام هذا التغير الذي حل بالحياة، وهو الانتقال من الوجود إلى العدم بذكره البكاء الشديد حتى انتشاب الماء في حلقه، فلفظة تشرق بمعنى تنشب ومنه شرق بالماء إذا انتشب الماء في حلقه.

2-3-5-وقت الوقفة الطللية:

فكثير من الشعراء تبعا لحالتهم النفسية الحزينة المتألمة تارة، الصبورة، المتحدية لكل مشاهد الطلل البالي تارة أخرى، و ما يعتمله هذا المشهد في خلجات أنفسهم، يشعرون بضياع كل شيء فيكون وقت وقوفهم عند الغروب والأصيل كقول الشاعر الهذلي أسامة بن الحارث:

تذكرت إخواني فبت مسهدا كما ذكرت بوا من الليل فاقد[2].

إنه يؤكد على حزنه وأساه، لأنه يتذكر إخوانه، فيفر النوم من عينيه، ويستوطن نفسه السهر والسهاد، فبجعل مشهد السهد كالبو في غسق الليل تحن إلى ولدها، **(و البو:** جلد يحش للفاقد ولدها يذبح أو يموت فترأمه وتدر عليه، فإذا ذكرته حنت**)**[3].

2-3-6-ذكر الوشوم:

و ذلك من خلال تشبيه بقايا الطلل بالوشم، وذكر الحيوانات والنباتات، وتشبيه الأطلال بالكتابة، ويشبه بعض الشعراء الأطلال بالكتابة المتجددة لإضفاء الحياة والحركة على الطلل فزهير يشبه مثلا دار أم أوفى بالوشم على المعصم في قوله:

ودار لها بالرقمتين كأنها مراجيع وشم في نواشر معصم[4].

فقد جعل زهير بن أبي سلمى رسوم دار حبيبته أم أوفى بوشم المعصم، قد ردد وجدد بعد زواله، فالسيول قد جددت آثار الدار بكشف التراب عنها.

وقول طرفة بن العبد:

---

[1] الهذليون، المصدر نفسه، ق1، ص 63.

[2] الهذليون، المصدر نفسه، ق1، ص 151.

[3] الهذليون، المصدر نفسه، ق1، ص 201.

[4] الزوزني، أبو عبد الله الحسين: شرح المعلقات السبع، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ص 69.

لخولة أطلال ببرقة تهمد تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد[1].

إنه يخبرنا بأن لهذه المرأة "خولة" ديار بالموضع الذي يخالط أرضه حجارة وحصى من ثهمد، فتلمع تلك الأطلال لمعان بقايا بالوشم في ظهر الكف.

ومن الشعراء الهذليين المتنخل حينما قال:

عرفت بأجدث فنعاف عرق علامات كتحبير النماط

كوشم المعصم المغتال علت نواشره بوشم مستشاط[2].

إذ شبه آثار الديار التي ذكرها سابقا في البيت الشعري بوشم في المعصم الممتلئ فصار في النواشر جليا كأنه غضب وحمي فازداد بروزا ولمعانا.

و يسكن بعضهم الحيوانات كالغزال والحمار، والناقة في هذه الأطلال لاستيفاء الحياة واستمرارها من ذلك قول الشاعر أبي كبير:

يرتدن ساهرة كأن حميمها وعميمها أسداف ليل مظلم

في مربع القمر الأوابد أسقيت ديم العماء وكل غيث مثجم[3].

فقد نقل مشهد هذه الأرض الزاهية نبتها، المرتفع قليلا ولم يتم كل التمام، أرض ترتع بها الوحوش وترعى مطمئنة لخلو أقدام البشر منها، وفي هذا إشارة إلى الخراب والفناء الذي حل بهذه الديار على الرغم من بروز النبت فيها.

وقول أبي خراش الهذلي:

فضم جناحيه ومن دون ما يرى بلاد وحوش أمرع ومحول[4].

فهو يشير إلى هذه البلاد الواسعة التي تسكنها الأوابد والغيلان، إذ ربط مشهد مفارقته لإخوته ومنهم عمرو بن مرة، الذين فرطوا أمامه، بصورة انتشار الوحوش في هذه الدنيا.

---

[1] المرجع نفسه، ص 45.

[2] الهذليون، المصدر السابق، ص 18.

[3] المصدر نفسه، ص 112.

[4] المصدر نفسه، ص 122.

والمعاني هنا تتردد بين الشعراء، ومجالها محدود من حيث الإتيان بمعاني جديدة مبتكرة لم يسبق إليها كقول امرئ القيس:

لمن طلل أبصرنه فشجاني كخط زبور في عسيب يماني[1]

وقول أبو ذؤيب:

عرفت الديار كرسم الكتا ب يزبرها الكاتب الحميري[2]

وأمثال ذلك مما لا يحصى كثرة، ولا يخفى شهرة، حيثإن عبقرية الشاعر وتفوقه على غيره في مضمونه وأسلوبه، إنما يكون في أسلوبه وكيفية تناوله لموضوعه .وقد أشار الجاحظ إلى ذلك في قوله:(والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي وانما الشأن في إقامة الوزن وتميز اللفظ وسهولته، وسهولة المخرج وفي صحة الطبع وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة وضرب من الصنع، وجنس من التصوير)[3]

2-3-7-ذكر الصحب والخلان: فلكون الوقفة الطللية تعذب النفس من خلال الذكريات التي كانت مبعثا للحب والأمل غدت محفزا للحزن والفراق والبكاء، وبالتالي يحتاج الواقف عند هذه الأطلال رفيقا أو صاحبا يشاركه هذا المصاب ويعينه عليه، فبين الطلل وذكر الأحباب علاقة مركزية ومصيرية تجسد ثنائية السبب والمسبب والفعل والنتيجة، فالذكريات ومحاولة استرجاعها أمام هذا المكان هو صدى السنوات الخالية، وهو محاولة لإعادة بناء الأطلال في الذاكرة واستحضار روح سكانها بالدموع (التي تمثل محاولة لترميم النفس الإنسانية، وترتيب حجارة الأبنية المندثرة الحاملة لأرواح الأحبة، ولمعان وجوههم، وأحلامهم وأفراحهم وأحزانهم)[4].

ومنه قول الشاعر امرؤ القيس:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل بسقط اللوى بين الدخول فحومل[5].

---

[1] الزوزني: شرح المعلقات السبع. العسيب: سعف النخل.

[2] الهذليون: المصدر نفسه.ق1.ص64.

[3] الجاحظ: الحيوان.ج1.طبعة الحلبي .القاهرة.1938.ص40

[4] أبو عواد إبراهيم: الأطلال في شعر المعلقات، صحيفة قاب قوسين، نشره webmaster في عمود آراء و أفكار، 02-07-2014.

[5] الزوزني، أبو عبد الله الحسين: شرح المعلقات السبع، دار الكتاب العربي، لبنان، ص15.

فالملك الضليل وذو القروح يخاطب صاحبيه، قائلا: قفا وساعداني على البكاء عند تذكري حبيبا فارقته، ومنزلا خرجنا منه، وذلك المنزل والحبيب بمنقطع الرمل المعوج بين هذين الموضعين (الدخول وحومل).

وهذا أبو ذؤيب الهذلي يذكر نشيبة بتقديمه صورة حزينة تنقل للقارئ لوحة طللية مزجت ألوانها بدموع الحزن، وحرقه الافتراق القسري فنشيبة قد غادره إلى الحياة الأخرى قائلا:

يقولون لي: لو كان "بالرمل" لم يمت والطراق يكذب قبلها[1].

فالشاعر يتذكره بحسرة وحرقة مفندا ما تناقله الذين يتكهنون ويضربون بالحصى بأنه بمكان حسن الهواء غير وخيم، ولو كان بمكان مريء لم يمت، ولكن المنايا إليه عينها ويقينها.

وهكذا ستظل الأطلال هي الأساس الفلسفي لتحول الربيع إلى خريف وتحول المشاعر الراقية إلى حجارة قاسية، وتحول الأعمار الزاهية إلى غبار متطاير.

[1] الهذليون: ديوان الهذليين، ق1، ص33.

الفصل الثاني

جماليات الاغتراب في الوقفة الطللية الهذلية

المبحث الأول: مفهوم الاغتراب.

المبحث الثاني: الطلل والاغتراب المكاني.

المبحث الثالث: الطلل والاغتراب الاجتماعي.

المبحث الرابع: الطلل والاغتراب الأسلوبي

الكلام على ضربين:

"ضرب أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده ...

وضرب آخر أنت لا تصل منه إلى غرض بدلالة اللفظ وحده،

ولكن يدلك على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة

ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض"

عبد القاهر الجرجاني

توطئــة:

يشـكّل الاغتراب في أشـعار الهذليين ظاهرة بارزة، تعكس سـمة الوجود الإنسـاني يمكن لنا رصدها في إبداعاتهم الشعرية وإبداعات غيرهم وفي كل الأزمنة، فالاغتراب رفيق الإنسان، وصار معيارا يستند إليه كثير من الدارسين في تفسير قضاياه (فالإنسان منذ بدأ يضرب في الأرض قد حمل بين جوانبه ضـــروبا من الإحســـاس بالاغتراب حتى لقد تلونت قطاعات عريضة من أدبه بعد ذلك بهذا الإحساس)[1].

وهذه الأحاسيس وألوانها يمكن رصدها من خلال استكناه أشعارهم واستقراء نصوصها، ولكن قبل ذلك علينا إلقاء الضوء على مفهوم المصطلح "الاغتراب" في المعاجم اللغوية، وما دلت عليه أشعارهم من معان.

[1] فهمي، ماهر حسن: الحنين والغربة في الشعر العربي الحديث، دار القلم، ط 2، الكويت، 1981، ص 07.

المبحث الأول: مفهوم الاغتراب.

لقد أورد ابن منظور معاني عدة في مادة "غَرَبَ" منها: غربت الشمس، وتغرب غروبا ومغيربانا: غابت في المغرب، والغرب: النوى والبعد، وهذا المعنى نلحظه في قول ساعدة بن جؤية إذ يقول معبرا عن اغترابه:

ثُمَّ انْتَهَى بصَرِي وأَصْبَحَ جَالِسًا *** منه لِنَجْدِ طَائِفٍ مُتَغَرِّبُ

والغرب: الذهاب والتنحي عن الناس، والغربة والغرب: النزوع عن الوطن والاغتراب[1].

ولا يختلف ابن فارس عن ابن منظور في المعنى، فذكر أن الغربة: البعد عن الوطن، ومن هذا الباب غروب الشمس كأنه بعدها عن وجه الأرض[2].

فالمعاني التي أوردها كل من ابن منظور وابن فارس تتقاطع في معنى واحد تقريبا ألا وهو البعد والمفارقة والتباين والانفصال عن شخص ما.

وكان العرب قديما يربطون بين الاغتراب والغراب لدلالتهما على البين فاستقوا الاغتراب من الغراب لتشاؤمهم، وعدوه فال شؤم عليهم، فاشتقوا من اسمه الغربة والاغتراب والغريب، وهذا ما نلمحه جليا في شعر أبي المورّق اللحياني، الذي جعل الغراب نذير شؤم على بني ليث لاعتدائهم على جارهم حتى صار ملازما في كل مكان ينزلون به فيقول:

إذا نزلت بنو ليثٍ عكاظًا *** رأيتُ على رؤوسهم الغرابَا[3]

فتوظيفه لكلمة "الغراب" تشير إلى لوحة طللية تعج بكل صور انعدام الحياة واقتراب الأجل.

وحظي مصطلح الاغتراب باهتمام كبار العلماء والأدباء والفقهاء، ومنهم: أبو حيّان التوحيدي الذي بيّن رأيه فيه، وعدّ اغتراب الإنسان عن وطنه وحشة ومرارة ولكن أشدها قسوة

[1] ابن منظور: لسان العرب، مادة غرب– والبيت من ديوان الهذليين، ج1، ص 174.

[2] ابن فارس: مقاييس اللغة، مادة غرب.

[3] ابن جني، أبو الفتح عثمان: التمام في تفسير أشعار هذيل مما أغفله أبو سعيد السكري، تحقيق: أحمد ناجي القيسي ورفاقه، مطبعة العاني، ط 1، بغداد، 1962، ص 105.

ما كان داخل الوطن، واغتراب الإنســـان عن مجتمعه يعني الفقر والعوز، والحرمان والظلم والقهر، والغريب في وطنه مجبر لغض الطرف عن كل عيب يجده في مجتمعه، والســـكوت عن قول الحق أو محاولة الإصـلاح، وما يصـاحب في نفس الإنسـان من كبت وحزن وأسـى ووحشــة، واسـتمد التوحيدي لآرائه تلك من تجربته الشـخصـية ومعاناته في حياته التي كانت رحلة اغتراب كاملة[1].

أما الإمام علي –كرّم الله وجهه– فقد وضــح رأيه في الاغتراب قائلا :"الغنى في الغربة وطن، والفقر في الوطن غربة"[2]، فكل بعد وانفصــال حدث قهرا يعدّ غربة، وما حصــل طوعا فهو اغتراب، وفي إطار المقارنة بين تلك المسميات لمصطلح الاغتراب نرى أن هناك تقاطعا بينهما، وهي مجتمعة على معاني البعد والانفصال، وغربة النفس والخضوع وما ترتب عليهما من آثار في نفس المغترب من وحشة وألم وقسوة في حياته.

فظاهرة الاغتراب عند الهذليين جلية في أشــعارهم، إذ بثّ الشــاعر الهذلي أفكارا تدلّ على أنه قد تذوّق أصــنافا عديدة من الاغتراب في حياته، فبدا أن القلق كان يســيطر على الإنســان العربي في ذلك العصــر، وذلك لغياب الســلطة المركزية والدين فضــلا عن العامل الذاتي والطبيعي الأثر الكبير في نشــوء ظاهرة الاغتراب منذ القديم، فجذور هذا الاغتراب قديمة في الشــعر العربي، إذ أن العربي قد حمل ضــروبا من الإحســاس بالغربة في هذه الصـحراء المترامية[3]، فقد عرف الإنسـان العربي الغربة المكانية، حيث عاش حياته متنقلا من مكان لآخر باحثا عن مواطن الكلأ والماء، فألفت قدماه التنقل ولكن قلبه بقي معلّقا دائما بأول منزل، فوقف على أطلاله وجعلها رمزا لاغترابه النفســي والاجتماعي، وخلق لخطابه الشـعري مشـاركا افتراضـيا حتى يشـاركه غربته وليتسـنى له الإفصـاح عن ما في نفسـه من مشاعر الأسـى والحسرة، وثمة ألوان متعددة من الاغتراب في حياة الشعراء الهذليين عكستها أشــعارهم منها الذاتي الذي أوجدته عوامل نفســية، ومنها الموضــوعي الذي يتعلّق بظروفهم

[1] ينظر: أبو حيان التوحيدي، الإشارات الإلهية، تحقيق: وداد القاضي، دار الثقافة د.ط، بيروت، 1387 هـ، ص 80–87.

[2] أبو طالب، الإمام علي: نهج البلاغة، ضبط نصه: صبحي الصالح، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1983، ص 469.

[3] الخشروم، عبد الرزاق: الغربة في الشعر الجاهلي، منشورات اتحاد الكتاب العربي، د.ط، دمشق، 1982، ص 15.

الاجتماعية والاقتصـــادية التي كانوا يحيونها، ويمكن عرض مظاهر اغترابهم على النحو الآتي:

المبحث الثاني: الطلل والاغتراب المكاني.

لقد شكّل الاغتراب المكاني أهم ضـروب الاغتراب الوجودي الذي عانى منه الشـاعر الهذلي، فطبيعته البدوية القاسية فرضـت عليه أن ينزع دائما إلى المكان الأفضـل الذي يمثل له الأمن والاسـتقرار، ورغم ذلك لا يسـتطيع الشـاعر أن يحقق كل رغباته فقد تدفعه ظروف تنقله للوقوع في الأسـر، وهذا ما يزيد من غصـات غربته ووحشـتها، فتنهال عليه غربتان: غربة الوطن وغربة السجن، والأسر بالنسبة للعربي عامة والهذلي خاصة مصيبة ومشقة لا مثيل لها، لأن (غربة الأسر تكون عاملا مضاعفا لغربة البعد عن الأهل والوطن، وإن غربته هذه سـتؤجج دار الغربة الأولى، فهو يذكر أهله ويتصـور حزنهم عليه)[1]، فالمنزل الأول عنده يبقى هو نواة الأمكنة في العالم، وكلما كان الشـاعر عارفا بتفاصـيل المكان الأول كلما ازداد شقاؤه ومعاناته)[2].

وآية ذلك الاغتراب نجده واضـحا في شـعر قيس بن عيزاره يصـور حاله حين أسـرته فهم يقول:

لَعَمْرُكَ أَنسَى رَوْعتِى يوم أَقْتُدٍ ... وهل تَترُكَنْ نفسَ الأَسيرِ الرَّوائعُ
غَداةَ تناجَوا ثم قاموا فأَجمَعوا ... بقَتْلِىَ سُلـكَى ليس فيها تَنازُعُ
وقالوا عَدُوٌّ مُسرِفٌ في دِمائكُم ... وَهاجٍ لأعـراضِ العَشيرةِ قاطِعُ
فسكّنتهمْ بالقَول حتّى كأنّهمْ ... بَواقِرُ جُلْحٌ أَسكَنْتـها المَراتـعُ
وقلتُ لهمْ شاءٌ رَغيبٌ وجامِلٌ ... وكـلُّكمُ من ذلك المـالِ شابِعُ
وقد أَمَرتْ بى رَبَّتى أمُّ جُنْدَبٍ ... لأُقتَلَ لا يَسْمَـعْ بذلك سامِعُ[3]

[1] الخشروم، عبد الرزاق، المرجع نفسه، ص 175.

[2] المناصرة، عز الدين: شهادة في شعرية الأمكنة، مجلة التبيين، ج 1، 19910 الجزائر، ص 26.

[3] السكري: شرح أشعار الهذليين، ق 2، تحقيق: عبد الستار أحمد فراج ورفيقه، مكتبة التراث، د.ط، القاهرة، ص 589-590.

فصـورة القلق والفزع اجتاحت نفس الشـاعر، بعدما وجد نفسـه أسـيرا في قبضـة أعدائه فغدا غريبا لا يقوى على رد الأذى الذي لقيه من طرف العدو، وغربته هذه ليســـت بغربة عادية إذ أنه يترصـــد لحظة قتله دقيقة بدقيقة، وكيف للخوف والفزع أن يرتحلا عنه وهو يســـتمع إلى حديثهم، و هم يتفقون على إنهاء حياته، والشـــاعر يعرض عليهم المال حتى يخلص نفسـه من هذا الوضـع، ولكن أنى له ذلك فقد وقع بين أيديهم فهو غريب لا يملك من أمره شيئا.

وما زاد تأجيج غربته في الســـجن اغترابه عن الوطن وحنينه إلى الأهل والأقارب، فانسابت عواطفه تصور حزنهم عليه، ثم أردف يدعو لوطنه بالسقيا، ويحلم باليوم الذي يفكّ فيه أسره كي ينتهي اغترابه ويعود إليهم فيقول:

وقـال نساءٌ لو قتلت لساءنا *** سواكنَّ ذو الشجو الذي أنا فاجع

رجـــالٌ ونسوانٌ بأكنافِ رايةٍ *** إلى حثنِ تلك العيونِ الدّوامعِ

سقى اللهُ ذات العمرِ وبلًا وديمةً *** وجاءت عليه البارقاتُ اللوامعُ[1]

فالشـــاعر يذكر المكان الطلل (حثن)، ويربطه بأهله من الرجال والنســـاء الذين ذرفت أعينهم الدموع على فراق الشـاعر الغريب في السـجن، فمشـاعره اتجاههم جياشـة، وشـوقه لهم واضح وإحساسه بالاغتراب عن الوطن وحبه له دعاه أن يدعو له بالسقيا والخصب.

وقد كثر حديث الهذليين عن الأطلال وآثارها، وبقاياها، ورغم ما يخلفه حديث الأطلال من اغتراب في نفس الشـاعر، وانفصـال عن الواقع الحاضـر واتحاد بالماضـي البعيد، (إلا أن لجوء الهذلي إليه جاء ليداوي به قلبه السـقيم ويفرج عن كربته من خلال بكاء الماضـي، فهو يمثل سـلاح الإنسـان ضـد الزمان وسـلاحه ضـد الموت ينهض به ليستعيد فيه وجود المكان، ويحقق بذلك تماســـكه)[2]، على الرغم من كل مظاهر الفناء والهدم الذي يتعرض لهما، وآية ذلك ما نجده في مقدمة المتنخل، يقول:

[1] السكري، المصدر نفسه، ص 592 ق2.

[2] ينظر: غيث محمد صديق، التحليل الدراسي للأطلال، لبيد دراسة تطبيقية، مجلة فصول، عدد 02، 1984، ص 167-168.

عرفتَ بأجدث فنعاف عرقِ *** علامـات كتحبيــرِ النِّماطِ

كوشمِ المعـصَمِ المغتالِ علت *** نواشرهُ بوشم مستــشاطِ

وما أنت الغداة وذكر سلمَى *** وأضحى الرأس منك إلى اشمطاطِ

كأن على مفارقةِ ســبيلا *** من الكـــتان ينزع بالمشاطِ[1]

إنه يقف على ديار باتت رســما دارســا أو هي في طريق الزوال بفعل إرادة الهدم، فقد بيّن الشـاعر صـعوبة في تلمس معالمها، وآثارها أضـحت لا تعدو كونها وشـما على يد، أو نقوشـا على بسـاط (كما أثارت ذكرياتها أوجاعه وآلامه النفسـية، وحركت مشـاعره الوجدانية، فهي معبر إلى الحب وآلامه مباشرة)[2]، إذ ذكرته بحبيبته سلمى التي رحلت فتركت جروحا لا تندمل، غادرته وهو يقاســي غربتين: غربة المكان ووحشــته بعد مغادرة خلانه وأهله، وغربة الزمان وما رســمه من دمار وعجز عن مقارعة انفلات الزمن بعد اعتلاء الشــيب ناصــيته، فصارت صورته مثيرة للاشمئزاز زادت من غربته اغترابا.

ومما لا شـــك فيه أن الوقوف على الأطلال(أملته حياتهم البدوية، وإذا كان حديثهم عنها تقليدا فنيا، فإن ذلك لا يمنع أن يكون الشـــاعر يحمل في أعماقه حرارة التجربة التي عاشها الجاهلي)[3]، وهذا ما عبّر عنه أبو قلابة في قوله:

يا دارٌ أعرفها وحشا منازلها *** بين القـــوائم من رهطٍ فألبانِ

فدمنة برحياتِ الأحـثِ إلى *** ضوجى دفاقٍ كسحقِ الملبس الفاني

ما إن رأيتَ وصرفُ الدّهرِ ذو عجبٍ *** كاليوم هزة أجمالٍ بأظغانٍ[4]

إن إحساس أبي قلابة بالاغتراب المكاني بارز في طلليته بعد رحيل الأهل والخلان من هذه الديار التي غدت خرابا مسـتوحشـا، وبقايا دمن، وما ذلك إلا بفعل حوادث الدهر ونوائبه

[1] الهذليون، ديوان الهذليين، ق 2، ص 18-19.

[2] الخشروم، عبد الرزاق: الغربة في الشعر الجاهلي، ص 247.

[3] المرجع نفسه، ص 244.

[4] الهذليون، ديوان الهذليين، ق 3، ص 36-37.

التي فرقّت بين قومه فتركتهم غرباء بعيدين عن منازلهم، وما استخدام شاعرنا لحرف النداء هنا إلا ليلفت انتباه القارئ على حيرته واغترابه هو الآخر.

وها هو الشاعر أبو كبير يؤكد على الاغتراب المكاني حينما يقول:

والدّهر لا يبقى على حدثانهِ ** قبٌّ يردنَ بذي شجونٍ مبرمِ

يرتدنَ ساهرة كأنها حميمها *** وعميمها أسدافُ ليل مظلمِ

في مرتعِ القمرِ الأوابد أسقيت *** ديمَ العماءِ وكل غيثٍ مثجمِ[1]

فقد شعر الشاعر بغربة المكان الطلل بعد رحيل أهله وناسه عنه، فتركوه مرتعا للوحوش الجائعة، فقد وجدت النبات في تلك الشعاب الخالية الموحشة ، لكنها أمكنة طللية ألفتها الحيوانات، وكأني بالطلل يجمع بين علاقتين متنافرتين هما الاغتراب / الائتلاف.

والشاعر الهذلي لا يتوقف اغترابه عند الشعور بالوحشة في الرحيل أو الضياع، فهناك غربة القبر، وهو المكان الحفرة الغبراء كما قال عبدة بن الطبيب الشاعر المخضرم (الجاهلي وصدر الإسلام):

ولقد علمت بأن قصري حفرة *** غبراء يحملني إليها شرجعُ

ووحشة القبر (من أبعد صور الاغتراب إمعانا في الرهبة والجزع)[2]، لأن غربة الموت ووحشة المكان أكثر الصور إثارة لمشاعر الخوف، فلا أنيس فيها ولا صاحب، ولا خلاص منها، إنها اغتراب مكاني ترتسم فيه مشاهد الطلل البالي البائس، طلل غير آهل بالأصحاب والخلان، وإنما هو عزلة عن البشر وآية ذلك نجده واضحا في أشعار أبي ذؤيب الهذلي حينما قال:

فإن تمس في رمس برهوة ثاويا *** أنيسك أصداءُ القبورِ تصيحُ

على الكره مني ما أكفكفُ عبرةً *** ولكن أخلي سربها فتسيحُ

[1] المصدر نفسه، ق2، ص 112/ قبٌّ: خماص البطون/ البرمة: ثمر الطلع/ الساهرة: الأرض/ العميم: المكتمل التام من البنت/ القمر: خمر بيض البطون/ الجميم: البنت الذي قد نبت وارتفع قليلا

[2] فهمي، ماهر حسن: الحنين والغربة في الشعر الحديث، دار القلم، ط 2، الكويت، 1981، ص 11.

فمالك جيران وما لك ناصر *** ولا لطفُ يبكي عليكَ تصيحُ[1]

فأبو ذؤيب يبدي هاجسا شعوريا بغربة المكان الذي يسكنه المرثي، وهو مكان أبدي لا يجد فيه المرثي أنيسا له سوى أصداء القبور تصيح، ويصرح الشاعر أنه لا يستطيع كفكفة دمعه بل سيتركها تعبّر عن حرقة ولوعة الفراق، وما زاد من ذروة الأسى والحزن وإحساس الغربة، أن مرثيّه (نشيبة) ترك وحيدا في هذا المكان الطلل فلا جار ولا خليل يؤنس غربته، ويكشف عنه الوحشة والرهبة.

وهذا ما رسخ الاعتقاد لديه لأن الموت (يظل فراقا لا لقاء بعده، ولهذا يشعر الإنسان بالغربة الأبدية، ويشعر أهله بهذه الغربة أيضا)[2]، لكنه يؤمن بأن الموت حقيقة حتمية لكل ابن آدم، فالموت آت لا محال، وكل إنسان لابد وارده، غير أن الهذلي كانت تثيره وتستفزه مشاعر الخوف والفزع من هذا المكان الطلل الذي سيقيم فيه المرء وحيدا غريبا بشكل أبدي، فهذا الاغتراب المكاني الأبدي صورة تبعث فيه الفزع والرهبة، فأبو خراش يرجو من أخيه نفعا إذا أصبح في الرمس، وغادره الناس، ماضين في سبيلهم بين حجارة صلبة قاسية، إذ يقول:

لعلك نافعي يا عروَ يوما *** إذا جاورتُ من تحت القبور

إذا راحوا سوايَ وأسلموني *** لخشناء الحجارةِ كالبعيرِ[3]

فالشاعر يترجى أخاه حتى يكون بجانبه إذا ما مات حتى يؤنس غربته ووحشته بعد فراق الحياة ويدفع عنه وحشة المكان وظلمته ولعل إحساس الشاعر بالوحدة والاغتراب المكاني بعد فراق الحياة جلية على مشاعره، وإلا لما دعا أخاه.

ويؤكد أبو ذؤيب الهذلي ما يصير إليه حال المرء من الاغتراب والوحشة بعد الموت، وقد انتابته مشاعر الخوف (من الدفن ومن الوحدة والظلام ومن السباع والذئاب التي تعبث بقبر

[1] الهذليون، ديوان الهذليين، ق 1، ص 116.

[2] الخشروم، عبد الرزاق: الغربة في الشعر الجاهلي، ص 300.

[3] الهذليون، ديوان الهذليين، ق2، ص 136.

الميت)[1]، إذ أن صورة القليب المظلمة، وشبح حفار القبور، تبعث بالشاعر أفكار فتجعله قلقا غريبا، حيث يقول:

وقد أرسلوا فراطـهم فتأثلوا *** قليبا سفاهًا كالإماءِ القواعد

مطأطأةً لم ينبـطوها وإنها *** ليرضى فراطـها أم واحد

قضوا ما قضوا من رمها ثم أقبلوا *** إليَّ بطاءِ المشيِ غبر السواعدِ

يقولون لما جشتِ البئرُ أوردوا *** وليـس بها أدنى ذفافٍ لواردِ

فكنت ذنوب البئر لما تبسلت *** وسربلتُ أكفاني ووسّدتُ ساعدِي[2]

فمشـــهد القليب، وخيال الحفارين وإخراج التراب من هذه الحفرة الموحشـــة دليل على الموت وطللية الاندثار والرحيل من مكان زائل إلى آخر أبدي، فأبو ذؤيب يسـتشـعر المكان الجديد البائس والحزين، فبعدما حفر هؤلاء القبر جعلوا الشـــاعر فيه وكأنه دلو ببئر لا ماء فيه، متوسـدا سـاعده ومضـوا والحزن يملأ أفئدتهم على غيابه عنهم، والكآبة تخيّم على هذه الأطلال الأبدية التي ضـمت أمواتا غربوا قسـرا فأرسـلت بهذه الصـور مشـاعر الفزع والوحدة لأحياء طالما آمنوا وتيقّنوا بحقيقة الموت والاندثار.

وها هو سـاعدة بن جؤية تتراءى له مشـاهد الاغتراب الطللي حينما راح يرثي ابن أبي سفيان قائلا:

ولكنما أهلي بوادٍ أنيسه *** سباعُ تبغى الناس مثنى وموحدُ

لهن بما بين الأصاغي ومنصح *** تعاوٍ كما فجَّ الحجيج الملتدُ

ألا هل أتى أم الصبيين أنني *** على نأيها جملٌ على الحي مقعد

ومضطجعي ناب من الحي نازحٌ *** وبيت بناه الشوك يضحى ويصردُ

---

[1] جيا ووك، مصطفى عبد اللطيف، الحياة والموت في الشعر الجاهلي، دار الحرية للطباعة والنشر، د.ط، بغداد، 1977، ص 173.

[2] الهذليون، ديوان الهذليين، ق1، ص 122-123.

فراطهم: قال الفارط المتقدم/ التأثل: الاتخاذ/ سفاها: ترابها إذ جعل ما خرج من ترابها بالإماء القواعد/ بطاء المشي: مكتئبين حزانا/ جشت: كسحت وأخرج ما فيها/ الذفاف: الماء القليل/ ذنوب البشر: كنت دلوها الذي أدلي فيها/ تبسلت: كرهت منظرتها.

شهابي الذي أعشو الطريق بضوئهِ *** ودرعي وليل الناس بعد كأسودُ[1]

إنه يؤكد على أن أهله وأحبابه (ابن أبي سفيان) قد غادرهم إلى مكان غريب ليس به أنيس، فهو مع السباع والوحش في بلد قفر، ثم يصف سكناه البعيدة عن الحي، وكأنه ناج في بيت بناه من شوك لا يقيه البرد والحر، فالمشهد هنا يبعث للقارئ نوعا من الوحشة والاغتراب، ولكن رغم ذلك فإنه آثر أن يكون بعيدا عن الناس في ذلك المكان الذي لا يشجع على الإقامة ولك أن تتصور كآبته وحزنه الشديد لمفارقته المرثي إذ كان شهابه الذي يقتدي به.

ويعود أبو ذؤيب مرة أخرى ليصف تلك الديار البالية التي لم يبق منها سوى ما جره السيّل والرماد فيقول:

فلم يبق منها سوى هامدٍ *** وسفع الخدود معا والنئي

وأشعث في الدار ذي لمة *** لدى آل خيم نفاه الأتي

على أطرقا باليات الخيا *** مِ إلا الثمام وإلا العصى[2]

فالمشهد يحيل إلى الغربة التي صنعتها الطبيعة بقوة سيلها الذي جرف الدار وما فيها، من أوتاد وخيام، وما ترك فيها إلا الترس الذي حوّل البيت لحجز السيل، وهذا يدل على الوحشة والخوف الذي خلفته السيول بهذا المكان الطلل.

إن الشاعر الهذلي ليقف عند الديار البالية ليستحضر اللوحات المتباينة من ذكرياته التي عاشها في هذا المكان القفر، مكان تجسدت فيه ملامح الخراب والاغتراب، إذ يقول عياض بن خويلد الخناعي المعروف بالبريق:

ألم تسل عن ليلى وقد نفذ العمرُ *** وقد أقفرت منها الموازج فالحضر[3]

---

[1] الهذليون، ديوان الهذليين، ق 2، ص 237-238.الأصاغي ومنصح: بلدان/ يضحى: تصيبه الشمس/ يصرد: يصيبه البرد/ الغرابة: موضع بعينه/ بعدما طال ينفذ: ينقص ويذهب/ أعشو: أقتدي.

[2] السكري، شرح أشعار الهذليين، ج1، ص 100، النئي: حاجز حول البيت/ الأتي: سيل من غير مطر.

[3] نفذ العمر: ذهب عمري/ الموازج ولاحضر: مواضع.

وقدها جني منها بوسعاء قرمد *** وأجزاع ذي اللهباء منزلة قفرِ

يظل بها الداعي الهديل كأنه *** على الساق نشوان تميل به الخمرُ

فإن تك في رسم الديار فإنها *** ديار بني زيدٍ وهل عنهم صبرُ

فإن أمس سيخص بالرجيع وولدةً *** وتصبح قومي دون دارهم مصرُ[1]

ألا تظن أنه حينما تزاحمت الذكريات بآمالها وخيباتها، تراه غريبا حزينا يكاد ينفطر قلبه من شـــدة الوجد والشـــوق لما تركه وراءه من حياة ارتســـمت على هذه الأطلال (الموازج والحضـــر/ قرمد وأجزاع)، فغدت بعد الرحيل مجرد حجارة قاســـية تحجرت معها القلوب، وتناست ما كان يجري هنا وهناك.

أما مالك بن خالد الخناعي يرســـم لنا لوحة كلها اغتراب، حينما وجه نداءً لامرأته وقد فقدت أولادها:

يا مي إن تفقدي قوما ولدتهم *** أو تخلسهم فإن الدهر خلاسُ

عمرو وعبد مناف والذي علمت *** ببطن مكة أبي الضيم عباسُ

يا مي إن سباع الأرض هالكة *** والأدم والعفر والآرام والناسُ[2]

حيث أن الشـــاعر يؤكد على قوة الدهر الخارقة التي لا قبل لأحد من الناس على ردّ بطشـــها ومغالبة جبروتها مهما بلغت درجة الحذر، وشـــدة التحصـــن منها، إنه (قوة خارقة مخيفة لا تقاوم، وأن محاولة الوقوف في وجهها ليســـت إلا ضـــربا من الفعل العقيم، والأمل الذي سرعان ما يمحقه اليأس، وما جدوى التحصن والتوقي ضد قوة عاتية تمتلك القدرة على الفعل المؤثر، والتدمير الشامل لكل شيء)[3].

---

[1] الهذليون، ديوان الهذليين، ج3، ص 58.

الوعساء: رملة/ قومد: موضع الوادي/ الجزع: منعطف الوادي.

[2] المصدر نفسه، ج3، ص 01.

الخلس: الأخذ في نهزة ومخاتلة/ العفر: الظباء يعلو بياضها حمرة/ الأدم: ضرب آخر منها في ظهورها علامة/ الآرام: البيض وهي التي لا تخالط بياضها شيء.

[3] محمد، خليل حسن: الخوف في الشعر العربي قبل الإسلام، منشورات دار دلجة، ط 2، عمان، 2009م، ص 49.

فالشاعر يبعث برسائل المواساة والتعزية لامرأته وكأنه أمام كل هذا الاغتراب المكاني منها فقد أولادها، يبدي تشبثًا بالحياة، وتعلقا بآمال واهنة لا يمكن تحقيقها من خلال هذه السلطة القاهرة.

والحقيقة أن الحديث عن الاغتراب المكاني في شعر الهذليين يرتبط ارتباطا بحديثهم عن الموت من منطلق أنه قدر محتوم يطال كل الكائنات الحية، وأن لحياة كل حي على هذه الأرض نهاية ولابد للمنية أن تصيبه، فصخر الغي الهذلي يقول:

أرى الأيام لا تبقي كريما *** ولا العصم الأوابد والنعاما

ولا العصم العواقل في صخور *** كسين على فراشها خداما[1]

فشعور الشاعر بالاغتراب حينما أدرك أن الموت حتمية الأحياء جميعا لا تقف عند الإنسان ولا أحد معصوم من براثنها، بل تصيب حتى الوعول والنعام في معاقلها (فالموت هو الجوهر الحقيقي في هذا الواقع، وهنا يلف السأم كينونة الشاعر بعد أن تساوى الانكسار مع الانتصار، والموت مع الحياة، وهنا يتبدى الموقف الفكري إزاء الوجود، والذي يتعانق مع الفكر الوجودي، حيث السأم واللاجدوى هما الزيت الطافي على وجه الحياة البشرية منذ القديم)[2]، وتزداد لحظات الاغتراب ومشاهده عند الهذليين إذ يقول ساعدة بن جؤية:

ولكنما أهلي بوادٍ أنيسه *** سباعٌ تبغي الناس مثنى وموحدٍ[3]

يشير إلى ديار أهله الموحشة المقفرة، مساكن عند وادٍ خالٍ لا أنفس به غير السباع حتى غدا الناس متفرقين اثنان اثنان، وواحد واحد وعلى وحشة المكان واغتراب الشاعر فيه إلا أنه يكني على شجاعة أهله بسكنتهم مع السباع.

فالشاعر يرى منزل محبوبته (الأطلال) القفر في بلدة قرمد عند رملة على منعطف الوادي، وكأنه قد نسي ذكرها مدة من الزمن، فلم يذكر إلا المنزل القفر، والطلل البالي، الذي

[1] السكري، شرح أشعار الهذليين، ج 1، ص 287.

[2] محمد، فورار: بنية القصيدة العربية في الجاهلية والإسلام، أطروحة دكتوراه دولة في الأدب العربي القديم، جامعة قسنطينة، ص 52.

[3] الهذليون، ديوان الهذليين، ج1، ص 237.

هيّج اغترابه وحزنه برحيل المحبوبة عنه، والزمن جدير بأن ينسي المرء ألم الفراق وغصة الاغتراب.

ولنا أن نستشعر مشاهدا هذلية حينما وصف أبو المثلم البرْد في منطقة صخر قائلا:

أعيرتني قرّ الحلاءة شاتيا *** وأنت بأرضٍ قرها غير منجمِ

بهما يدع القرّا لبنات مكزما *** وكان أسيلا قبلها لم يكزمِ[1]

فهو يردّ على صخر الغني بأنه بأرض بردها غير متفرق مما يجعل النبات منكمشا قصيرا، بعد أن كان طويلا من قبل، وهذه مبالغة أراد أن يعكس شدة البرد ونشأة الشاعرين في منطقة حارة دفعتهما لأن يجعلا البرد سبة ، وطبيعة الهذلي تأبى البرد الذي لم يعتد عليه، وكأنهما يعيشان بمكان كله وحشة واغتراب نتيجة البرد الشديد.

وهذا أمية بن أبي عائذ يقول:

صحاري تغول جنانها *** وأحداب طودِ رفيع الجبال

خيالٌ بجعده قد هاج لي *** نكاسا من الحب بعد اندمال[2]

مستشعرا غربة المكان الطلل في هذه الصحاري التي رسمت للشاعر صورة حبيبته جعدة، فخيّل إليه أنها ماثلة أمامه، أين ازداد شوقه وحنينه إليها في هذه الأطلال الموحشة المتلونة بألوان الغربة والانعزال ويواصل أبو ذؤيب الهذلي قائلا:

بأرض لا أنيس بها يباب *** وأمسلةٍ مدافعها خليفُ[3]

حيث يؤكد على المدى المحكوم بالمجهول الذي يولّد رهبة خاصة وشعورا بالضآلة والانتهاء والخوف (وحتى في الأوقات التي يكون الإنسان فيها مع الآخرين يحسّ أنه في الصحراء وحيدا)[4].

---

[1] السكري، شرح أشعار الهذليين، ج1، ص 268.

[2] الهذليون، ديوان الهذليين، ج2، ص 173. الحدب: ما ارتفع من الأرض.

[3] المصدر نفسه، ج1، ص 101.

[4] منيف، عبد الرحمان: النهايات، بيروت، المؤسسة العربية، ط 3، 1993، ص 71.

فالأرض اليباب متغيرة متبدلة قد تجنّ وتغضب أحيانا (إنها سجن القاطنين فيها، فهي تعزلهم عن الآخرين)[1]، حيث جعلتهم الصحراء خاضعين لها تماما ولأنها الغامضة القاسية الموحشة لم يشعروا فيها بالاستقرار، إنها بالنسبة إليهم فضاء الرحيل الدائم، بل طلل ارتسم عليه سراب الاغتراب والموت.

ثم إن الشاعر الهذلي أبا ذؤيب يقول:

يجري بجوّته موج السراب كأن *** ضاج الخزاعي حازت رنقه الريح[2]

فهذه المعالم الطللية الموحشة ارتسمت فيها صور السراب الجارية فيه كماء الحياض التي نفث الريح فيها الكدر والقذى ثم يواصل قائلا:

مستوقد في حصاه الشمس تصهره *** كأنه عجمٌ بالكف مرضوح[3]

فالصورة الطللية تبعث الرعب والخوف، فالمكان موحش إذ من شدة حرارة الشمس عليه، صهرته وحولت حصاه إلى نوى مدقوق.

ويقول أيضا:

يستن في جانب الصحراء فائره *** كأنه بسط الأهداب مملوحُ[4]

إنه يواصل نقل جزيئات هذه الصورة الطللية فيجعل من هذا السراب المرتفع وهيجانه في البيداء بالفوران، ثم شبهه في استرساله بالبحر المسترسل النواحي، وهو فضاء للخوف والذهول والموت إنه من هذا المنظور يشبه الصحراء[5].

وأمية بن أبي عائذ يقول في الأطلال التي عفتها الريح:

عفتها صبا ترمي السراديح بالحصا *** ومستنة بالمور نكباء شمألِ[6]

---

[1] الهذليون: ديوان الهذليين، ج 1، ص 111.

[2] الهذليون، ديوان الهذليين، ج1، ص 111.

[3] المصدر نفسه، ص 111.

[4] المصدر نفسه، ص 112.

[5] إبراهيم صالح: الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمان منيف، المركز الثقافي العربي، ط 1، 2003، ص 27.

[6] السكري، شرح أشعار الهذليين، ج2، ص 553.

فالمتمعن لهذا البيت يستشف اغترابا مكانيا أوجدته الريح النكباء، وهي الشمائل ذات الغبار، فجعل النكباء هي الشـــمأل على خلاف الكثيرين الذين يحددون النكباء (ويعرفونها بأنها ريح بين ريحين أو هي بين الشمال والجنوب أما ريح الصبا توصف بالنسيم العليل كما عند امرئ القيس حين قال:

إذا التفت نحوي تضوع ريحها *** نسيم الصبا جاءت بريا القرنفلِ[1]

ونرى أبا ذؤيب يصف تلك الديار الموحشة حينما تسري الرياح الجنوبية ليلا من أرض المحبوبة حاملة دفقا شعوريا كله وحشة واغتراب، وقد خص هذه الرياح بالليل لتراكم الهموم والآلام من جهة أو لصفاء حالة الإنسان فيه وارتباط الليل بالذكرى يقول:

وتهيج سارية الرياح من أرضكم *** فأرى الجناب لها يحل ويجذبُ[2]

أما أبو صخر الهذلي يصف الدار التي درست عند مندفع السوائل بسبب الريح:

بل اهتجت الغداة ترسم دار *** بمندفع السوائل من أثال

تروح الرائحات بها وتغدو *** ويرمينا لربى بحصى التلالِ[3]

فهو يستشعر لحظات اغتراب مكاني بسبب ما عملته الريح التي ترمي الربى بحصى التلال وهذه صورة رآها الشاعر أي سقوط حصى التلال على الربى بفعل الريح الشديدة التي تروح على الديار غدوا ورواحا.

وأمية بن أبي عائذ ليس ببعيد عن معنى أبي صـــخر في تصـــويره لأماكن طللية درســـت وانمحت:

والريح دائبة تروح وتغتدي *** ترمي الإثام بحاصب الحصحاص

ألفت تحل به وتؤلف خيمة *** إلف الحمامة مدخل القرماصِ[4]

---

[1] ديوان امرؤ القيس، تج: أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، مصر، د.ط، ص 15.

[2] المصدر السابق، ج2، ص 489.

[3] المصدر نفسه، ج2، ص 926.

[4] المصدر نفسه، ج2، ص 488.

فهو يصف الريح التي تهب غدوا ورواحا وترمي الأماكن العالية بالرمل والحصحاص، وهو مكان منزل حبيبته الذي صار طللا يرمى بالحصحاص فقد ألفت الريح أن تدخل خيمة كإلف الحمامة لمكانها، والحمامة يرمز بها للشوق، فربما أراد أن يجسد اغترابه وغربته في هذا المكان (ديار المحبوبة) الذي كان قبل زمن ما، بألفه لارتياده الديار التي كانت تعيش بها الحبيبة.

وهكذا نجد أن الرياح قد حوّلت المكان إلى آثار دارسة فبعد أن كانت الحياة تدبّ في أركانه، غدا موحشا مرعبًا.

وقال المتنخل يصف الأطلال الموحشة:

هل تعرف المنزل بالأهيلِ *** كالوشم في المعصم لم يجملِ

وحشا تعفيه سوافي الصبا *** والضيف إلا دمن المنزلِ[1]

فهو يستفهم استفهاما تقريريا عن معرفة أحوال منزل المحبوبة بالأهل، طالبا التصديق ومشبها إياه بالوشم الجميل الذي لم يدرّس، فالمنزل قد غدا موحشا بعد رحيل الحبيبة عنه فصارت تعفيه الرياح والمطر، فلم يتبق منه غير آثار ما تركوا من رماد وآثار للبول والبعر، وكأن الديار تشكو غربة الفراق والرحيل، فراق الأهل والأحبة عنها.

والهذليون يستمتعون بذكر ريح الصبا لأنها تحيي أشواقا مزجت بغصة الاغتراب ولوعة الاحتراق.

وأبو خراش يقول في الأطلال التي رسمت عليها هالة من الحزن والاغتراب:

أمسى سقام خلاء لا أنيس له *** إلا السباع ومرُّ الريح بالغرفِ[2]

[1] الهذليون، ديوان الهذليين، ج2، ص 01.

لم يجمل: لم يوشم وشما جميلا، ومن قال لم يخمل: لم يدرس/ السوافي: ما سفي الريح: ريح الصبا.

[2] المصدر نفسه، ج2، ص 156.

فإن الطلل أمسى موحشا لا أنيس به غير السباع، وهبوب الريح بالغرف وهذه الظواهر الطبيعية لم تعف الطلل نهائيا، بل مازالت بعض المباني صامدة بدليل قول أبي خراش (مر الريح بالغرفِ).

ويقول أيضا:

لست لمرة إن لم أوف مرقبة *** يبدو لي الحرف منها والمقاضيبِ

في ذات ريدٍ كذلق الفأس مشرقةٍ *** طريقها سربٌ بالناس دعبوبُ

لم يبق من عرشها إلا دعامتها *** جذلان منهدم منها ومنصوبُ[1]

فهو يصوّر ديارا قد استوحشت بعد أن كانت مقصد الناس، وموطئها ديار اندرست فما بقي منها إلا شيء يستظل تحته، ونحن أمام هذه الأبيات نستشعر غربة الشاعر للمكان الدارس.

ثم إن الشاعر أمية بن أبي عائذ يعيش اغترابا مكانيا عند هذه الأماكن التي يراها أطلالا، لمغادرة أهلها لها، فما بقي فيها إلا أطياف أرّقته، تقطع إلى ناظريه في هذه المواضع فالمكان الرسم هنا غدا موحشا كئيبا لتزاحم الأطياف والخيالات فيه يقول:

ألا لقوم لطيف الخيل *** يؤرق من نازحٍ ذي دلالِ

أجاز إلينا على بعده *** مهاوي خرقٍ مهابٍ مهالِ[2]

والشاعر الهذلي أبو ذؤيب يشعر بغربة الذي أصبح طللا موحشا بعد انصراف حبيبته، إذ يقول:

وأرى البلاد إذا سكنت بغير أهلها *** جدبًا وإن كانت تطل وتخصبُ[3]

حيث أنه يرى البلاد بدون حبيبته جدبًا وإن كانت خصبة، كما أن الحيّز الذي يشغله الشاعر كئيب تلوّن بالآلام والأحزان والعجز.

[1] المصدر نفسه، ج2، ص 159.

[2] المصدر نفسه، ج2، ص 172.

[3] السكري، شرح أشعار الهذليين، ج3، ص 1045.

ومالك بن خالد الخناعي يقول:

جوار شظيات وكبداء أنتحي *** شماريخ شما بينهن خبائبُ

كأن ببطن الشعب غربان غيلة *** ومن فوقنا منهم رجالٌ عصائبُ[1]

فكلما اتجه الإنسان إلى وجهة تكثر فيها الجبال المشرفة والخبائب (الطرائق) والشِّعبْ الكثيفة الشجر، الغزيرة المياه، الخالية من دبيب الحياة، وحركة البشر، يستشعر وحدة واغترابًا وكأنه أمام خطر سينقض عليه، وهذا ما حدث للشاعر في هذه المشاهد الطللية والرسوم الدارسة في نظر الشاعر.

ويقول الشاعر أبو كبير الهذلي:

أزهير هل عن شيبة من مصرف *** أم لا خلود لباذل متكلّفِ

أزهير إن أخا لنا ذا مرّة *** جلد القوى في كل ساعة محرفِ

فارقته يوما بجانب نخلة *** سبق الحمام به زهير تلهفي[2]

ففي هذه الأبيات نجد رموزا للاغتراب المكاني ففيها يتخذ الهذلي من المخاطب رمزا للديار المفتقدة، يدير معه حوارا ملؤه الحزن والأسى على فراق أخ بهذا المكان القفر، فقد سارعت يد المنون إليه، مما أضرم نار اغترابه وأساه فأصعب موقف اغترابي يواجهه الشاعر الهذلي يظهر حين تحين المنية بأقرب الناس إليه وهو في بلاد فانية غريبة.

والشعراء هم أقدر الناس على تصوير الموت والفجيعة، وقديما قال الجاهلي:

كفى بالموت نأيًا واغترابا[3]، فكان الموت أبعد صور الاغتراب إمعانا في الرهبة والجزع.

وإذا كان بإمكان الشعراء المقاومة بشعرهم فإنه تعبير عن مشاعر اغترابية عامة تتمثّل في الإحساس بفقدان الهوية والانسلاخ عن السلطة المتمثلة في القيادة، والإحساس بالعجز

[1] الهذليون، ديوان الهذليين، ج3، ص 11-12.

[2] المصدر نفسه، ج2، ص 104.

ذا مرة: ذا قوة/ في كل ساعة محرف: يتقلب ويتصرّف.

[3] ديوان بشر بن أبي خازم الأسدي، تج: عزة حسن، ط 2، منشورات وازرة الثقافة، دمشق، 1972، ص 27.

وانعدام القدرة على التأثير في مجريات الحياة، حتى يصل به الشعور إلى الإحساس بعدم وجود قيمة لحياته، وهدف يسعى لتحقيقه فهو مجرد ترس في آلة الحرب.

وتتكرر الرسائل المفتوحة بين المجاهدين والقيادة ينذر سوء الأوضاع وتفاقمها كما يحقق نوعا من المقاومة والرفض (فقد كتب أبو العيال الهذلي إلى معاوية يحذره من مغبة هذا الإهمال، إذا كان محصورا هو وأصحابه في أرض الروم تمزقهم السهام والرماح، وما لبثوا أن تساقطوا واحدا إثر الآخر، دون أن يلتفت إليهم أحد)[1]، وتمضي الشهور والإياب إلى الأهل والوطن يتضاءل حتى لكأنه يشاهد دياره التي استحالت بعد هذا الاغتراب إلى أطلال يقول:

من أبي العيال أحني هذيل فاسمعوا *** قولي ولا تتجمجموا ما أرسلُ

أبلغ معاوية بن صخر آية ** يهوي إليه بها البريد الأعجلُ

أنا لقينا بعدكم بديارنا *** من جانب الأمراج يوما يسألُ

أمرا تضيق به الصدور ودونه *** مهج النفوس وليس عنه معدلُ[2]

وتتعالى زفرات الحزن والاغتراب عند الشاعر مليح بن الحكم حينما صوّر وجده الذي كاد يذهب بنفسه وحسرته التي يجنيها من وقوفه عند طلل كانت تحل به محبوبته، إذ يقول:

فلم أنصرف من دار سعدى ولم أفق *** من الوجدِ حتى كادت النفس تخرجُ

ففي كل دارٍ منك لقلب حسرة *** يكون لها نوءٌ من العين مرهجُ[3]

وتتكلم المشاعر في هذا الموقف وتعجز الصور لتتوارى خلف اللغة التي تشعّ إشعاعا قويا، لمكنونات الحب والتشتت، يختفي الافتعال ويبرز الانفعال، فالموقف تتسارع فيه اللحظات لتفصل بين حبيبين جمعتهما الحياة بعواطف الألفة والهيام، ثم لا يلبث أبو صخر

[1] فاطمة، حميد السويدي: الاغتراب في العصر الأموي، ط 1، 1997، مكتبة مديولي، ص 26.

[2] السكري، شرح أشعار الهذليين، ج 1، ص 433.

[3] المصدر نفسه، ج2، ص 957.

الهذلي أن يتغلّب على مشـاعره وحزنه ويسـتعيد توازنه، ويدير ظهره نحو منازل موحشـة في رحلة الاغتراب الأبدي يقول:

ولو تلتقي أصداؤنا بعد موتنا *** ومن دون رمسينا من الأرض منكبُ

لظل صدى صوتي لو كنت رمة *** لصوت صدى ليلى يهش ويطربُ[1]

لقد كان إحسـاس الشـعراء بالاغتراب عند هذه الأطلال بشـتى مظاهرها، مرآة صـافية وصـادقة لما يعتمل في نفوس الهذليين من معاناة اغترابية متعددة الأسـباب (وكان الاغتراب المكاني هو نتيجة مباشرة للإحساس بالانفصال).[2]

[1] المصدر نفسه، ج2، ص 937.

[2] فاطمة، حميد السويدي: الاغتراب في العصر الأموي، ط 1، 1997، مكتبة مدبولي، ص 38.

المبحث الثالث: الطلل والاغتراب الاجتماعي

إن الإنسان كائن اجتماعي بطبعه يعيش في تلاؤم وانسجام مع أفراد مجتمعه، فهم يجمعهم المكان الواحد ويحتويهم الزمان الواحد، ويعزفون على نفس الوتر، و (كلما كانت العلاقات الاجتماعية علاقات قوية انعكس ذلك على حياة الفرد النفسية، ويمكننا هذا من القول إن الاتزان العقلي والنجاح في الحياة يتناسب طرديا مع اتزان علاقة الفرد بمجتمعه)[1] فالإنسان بأمس الحاجة إلى الجماعة إذ أنه ينمو ويكبر ضمن أفراد أسرته، وتزيد أواصر الصداقة من ارتباطه مع أقرانه ويظل في تفاعل مع محيطه، لكن المجتمع الهذلي في غالبيته من الفقراء المعدمين، والشعراء الهذليون جلهم من الذؤبان الذين مثل الجوع والحرمان والتشرد سمة بارزة في حياتهم، وقد حرمهم الفقر وغياب العدالة الاجتماعية، والسفر المفاجئ من الشعور بالتوافق الاجتماعي مع بقية أفراد المجتمع الهذلي، فهجروه مغتربين ومتصعلكين إلى أعماق الفلوات وقمم المرتفعات، يمارسون السلب والغزو إثباتا لذواتهم وتحقيقا لما افتقدوه من الغنى، وسعيا للتخلص من ازدراء الموسرين ومذلة سؤالهم، فكانت حياتهم في الوطن والصحراء تمثل اغترابا يرتسم شاخصا في الديار التي تركوها وراءهم، اغتراب من الفقر في الوطن، واغتراب عن الأهل والولد في الصحراء ، وكأن حال هؤلاء الهذليين ينعكس في مقولة: (اليسر في الغربة وطن، والعسر في الوطن غربة)[2].

وطالما الأمر على هذه الحالة فقد رجحوا غربة اليسر على غربة الفقر، رغم ما يعانونه من آلام في حياتهم، إذ تتجلى غربة الشعراء الهذليين الاجتماعية في أوضح صورها وأمرها لحظة تذكرهم الأهل والأزواج والأولاد، وقد تركوا للفقر والمرض والتشرد مما يزيد من اغترابهم اغترابا وعذابهم عذابا، وآية ذلك ما نجده في شعر حبيب الهذلي يصور اغترابه الاجتماعي حينما كان مطرودا بوادي نعمان الخصيب، وقد تذكر أولاده وحاجاتهم إليه وهم بالعراء، ومكان قفر خرب، إذ يقول:

وذكرتُ أهلي بالعرا ءِ وحاجةَ الشُعثِ التوالب

المصرمين من التلا دِ اللامحين إلى الأقارب

[1] العفيفي، عبد الحكيم: الاكتئاب والانتحار، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، مصر، ط1، 1990، ص 64.

[2] الجعافرة، ماجد ياسين: الشعر الجاهلي، دراسة نصية تحليلية، دار الكندي للنشر والتوزيع، ط1، إربد، 2003، ص36.

وبجانبي نعمان قل ثُ أَلَن يبلغني مـآرب [1]

فالشاعر ابن عبد الله المعروف بحبيب الأعلم، يبدي معاناته من غربتين: غربة التشرد وما يشوبها من خوف وقلق، وغربة البعد عن الأهل والولد وما زاد من معاناته الاجتماعية والنفسية فقرهم وحاجتهم إليه في لحظة صاروا غرباء في مجتمع لا يجدون فيه من يعيلهم بل يزدريهم ولا يوقرهم بسبب فقرهم وغياب معيلهم. إذ أنه يعيش في هذا العراء وحيدا لا أحد يؤنس غربته هذه، فالطلل هنا بدا موحشا، مقفرا يشحن شاعرنا بغربة لاذعة، ويؤجج في أهله نار الشوق والالتياع.

أما ساعدة بن جؤية يقاسي مرارة الاغتراب الاجتماعي بعدما افتقر فتبدل مكان عيشه من بيت تملؤه الفرش والقدور، ويعمره المسك واللطيمة، ويفيض بالأموال إلى ديار مقفرة موحشة، وحياة خشنة لا تطاق حيث يقول مغتربا، متألما:

إنْ يَكُ بيتي قَشْعةٌ قد تَخَذَمتْ وغُصنا كأن الشَوكَ فيهِ المواشِمُ

فذلك مَا كُنَا بسهلٍ ومرةٍ إذا ما رَفَعْنا شَثَةٌ وصرائـمُ

فقد أشْهَدُ البيت المحجَب زَانَهُ فِراشٌ وَجُدْرٌ مُوجَحٌ ولَطائـم [2]

ونحن أمام هذه النتفة نلمس اغترابا اجتماعيا بهذا المنزل الطلل، فقد غدا طللا بعدما تغيرت الأحوال والأزمنة. فبوقوفه عند هذه الديار المهجورة (قد تخذمت) يشعر بالقلق، والألم، وقسوة الاغتراب، فهو يرى في الطلل (بيتي قشعة، البيت المحجب) منعرجا ونقطة تحول عن الحياة الخصبة المشرقة التي باتت لصيقة بالماضي، والطلل ما هو إلا داء ينهش الذكريات الماضية.

وهناك فئة من الشعراء الهذليين تعيش لحظات اغتراب اجتماعي، حينما يُغارُ عليهم فلا يجدون من يساندهم فهذا صخر الغي يقول:

---

[1] الهذليون: ديوان الهذليين، ج2، ص 81-82.

التوالب: الجحاش الصغار أولاد الحمير/ الشعث: أولاده

المصرمين: المخفين: أصله صاحب صرمة: القطعة من الإبل ما بين الخمس إلى العشرة.

مآربي: ما أريد من حوائجي.

[2] الهذليون: المصدر نفسه، ج2، ص 221.

قشعَة: قطع نطع/ تخذمت: تقطعت/ المواشم: ج.م ميشم: الإبر/ شثة: هو من الشجر تعمل منه البيوت/ الموجح: الغليظ/ اللطائم: العير التي فيها الطيب.

لو أن أصحابي بنو معاوية أهل جنوب نخلة الشآمية
ما تركوني للكلاب العاوية ولا لبرذونِ أغرُ الناصية [1]

لقد تذوق مرارة الاغتراب الاجتماعي، وقسوة إحالة بني المصطلق به، فاستبطأ أصحابه، حينها فقط تحول ذلك المكان إلى صورة طللية عجت فيها سهام الوحدة والاغتراب الجماعي. وتتعالى صرخات الاغتراب الاجتماعي بهذه الأطلال، عندما أكد الشاعر صخر الغي انتماءه إلى نخلة الشامية من جهة، ووجه عتابه ولومه لحي بني معاوية ،اذ قرن غربته الاجتماعية بتخلي أهل عشيرته وديارِه عنه، فلو شهدوه ما تركوه حتى يصير هدرا لهذه الغربة القاتلة.

ويصادفنا المعنى ذاته حينما رد عبد مناف بن ربع على المعترض بن حنواء الظفري قائلا:

وإن بعقدة الأنصاب منكم غلاما خرَ في عَلَقٍ شنين
وردناه بأسيافِ حدادٍ خرجنَ قُبيلَ من عند القيونِ
تركناه يخرُ على يديه يمُجُ عليهما علقَ الوتين [2]

فالشاعر يشعر مخاطبه بالاغتراب، ووحشة المكان الطلل بعد أن ترك قتيلهم يسبح في دمائه. فالمشهد هنا يوحي بغربة القتيل واغتراب أقربائه الذين وجه إليهم الشاعر رسالة تهديد حينما جعل منازلهم ليس بالحصن الحصين الذي يعتمد عليه إذ قال:

وإنا قد قتلنا من علمتمَ ولسَتم بَعْدُ في قُفٍ حصين [3]

وهذا أبو خراش يصف غربته لهذه البيداء قائلا:

لما رأيت بني نفاثة أقبلوا يشلون كل مقلصٍ خُناب
فنشيت ريح الموت من تلقائهم وكرهت كل مُهَندِ قضابِ
ورفعت ساقا لا يخاف عثاره وطرحتُ عني بالعراء ثيابي[4]

---

[1] المصدر نفسه، ص 236.

الشآمية: التي فيها بستان/ معاوية: حي من هذيل/ جنوب: نواحي

[2] المصدر نفسه، ص 48.

القيون: حديث عهدهن بالشحذ والصقال/ عقدة الأنصاب: موضع/ يتشنن: يتصبب.

[3] المصدر نفسه، ص 48.

قف حصين: المكان الغليظ

[4] المصدر نفسه، ص 168/ المقلص: الفرس الطويل القوائم

إلى هنا نستشف لحظات اغتراب مؤلمة، غربة الضياع في هذه الأطلال وما يشوبها من قلق واضطراب، وغربة توافد بني نفاثة على الشاعر، وقد أرادوا به سوءا بهذه الفيافي المقفرة. (فالنسيج الفكري لهذه الأبيات يبرز لنا الموقف الذي اتخذه الشاعر، بعد أن كان يعيش في حالة اطمئنان وسعادة، إذ بالذات تستشعر الخطر الذي يحدق بها، ومن هنا ينتقل الشاعر من الإحساس بحبه الفردي إلى الإحساس بحبه لأفراد قبيلته وديارها)[1].

وهذا ساعدة بن جؤية يقول:

أَهَاجَك مَغْنى دِمْنةٍ وَرُسُومُ لقيلَةَ منها حادثٌ وقديم

عَفَا غيرَ إِرثٍ من رَمادٍ كأَنهُ حمَامُ بأَلْبَادِ القطارِ جُثُومُ

فإن تَكُ قد شطت وَفَاتَ مزارها فإني بهَا إلاَ العَزاءَ سقيمُ [2]

فالشاعر يرسم حالة انكسار قصوى يعيشها، حالة مشبعة بالألم والاغتراب الاجتماعي، بعد رحيل المحبوبة، وترحل أهلها، وقد هيجه رؤيته للدمن والرسوم فأصبح سقيما يحتاج إلى عزاء ومواساة من قبل أفراد عشيرته، وقد اشتد وجده بها فاستسلم لليأس والموت.

وقد بدأ أسامة بن الحارث في هذا المقطع في استرسال مشهد الاغتراب فيقول:

فو اللهِ لا يبـقى على حدثانه طـريدُ بأوطانِ العلايةِ فـارِدُ

مِنَ الصحمِ ميفاءُ الحزونِ كـأنه إذا اهتاج في وجهٍ من الصبح ناشدُ

يُصَيحُ في الأَصْحَارِ في كلِ صَارةٍ كما ناشد الذُمُ الكفيلَ المعاهـدَ

فَلاَهُ عنِ الآلافِ في كل مسكنٍ إلى لحق الأوزار خيلٌ قوائـدُ[3]

هذه هي حالة الشاعر بل قدره وغربته في الحياة الدنيا، وما يعانيه فيها خاصة لما يكون بعيدا عن الأهل والأقارب والأحباب، يا لها من صورة ناطقة للغريب البعيد عن الأهل والديار يهيجه الظلام، ويروح يتطلع إلى بصيص من ضوء الصباح، يصرخ في الأسحار، فوق قمم الجبال فلا يجد إلا صوته يرتد إليه بين هذه الأطلال فيجيبه.

ثم إن الأمكنة الطللية التي تكثر فيها السباع والوحوش، تعج بها مواقف الغربة الاجتماعية وتتوافد عليها مشاعر الوحشة والعزلة، كما ورد في قول الشاعر أبو ذؤيب:

---

[1] محمد، فورار: بنية القصيدة في الجاهلية والإسلام، جامعة منتوري، قسنطينة، ص 75.

[2] السكري: شرح أشعار الهذليين، ق3، ص 1157 وما بعدها

[3] المصدر نفسه، ق3، ص 1295

أَصْبَح من أمِ عمرو بَطْنُ مَر فأجْ زاعُ الرجِيعِ فذو سِدرٍ فأمْلاَحُ
وَحْشا سِوى أن فُرادَ السباعِ بـها كأنها مِنْ تبغى الناس أطلاحُ [1]

فالشاعر يصور الغربة المكانية التي تتولد عنها غربة اجتماعية، فأم عمرو قد سكنت هذه الأطلال الموحشة التي ما يربض بأرضها سوى الوحوش والسباع، وذلك من خبثها، فهي لتتظاهر بالإعياء خداعا تبتغي الناس بذلك، وكيف لأم عمرو أن تصبح بأطراف هذه الأودية (الرجيع) ؟

ويصعب علينا فصل الفقر عن الجوع، والغربة، فيما أورده شعراء بني هذيل من أشعار إذ لا يمكن أن نفهم الاغتراب من غير أن يكون بجانبه الفقر فكل منهما مرتبط بالآخر ارتباطا قويا، (ودخولهما أي مجتمع معناه الهبوط به دون أن يستطيع أصحابه دفعه أو التخلص منه) [2]، وهذه حالة معظم العشائر الهذلية تعيش حالات من الفقر والاغتراب، فالبيئة التي كانت تأويهم صحراوية أو جبلية لم تعرف ثباتا في ثروتها، ولا أمنا في ربوعها وأرجائها، لذا كان الشعراء الهذليون يستشعرون حالات صعبة من الاغتراب الاجتماعي، فهذا صخر الغي يعبر عن اغترابه الاجتماعي بسبب فقره، وضيق ذات يده، وما أصابه من خوف وغربة بهذه البيداء الموحشة، والديار المقفرة، يقول:

إني بدهماء عزَ ما أجدٌ عَاوَدني من حِبابهَا زُؤد[3]

وهكذا نجد الصراع في جوف الصحراء، صراعا نفسيا يتزايد ويتسارع، حتى يؤدي بساكن المكان إلى تركه والارتحال عنه، وغالبا ما يكون في أول الصيف حيث تجف المياه، ويبس النبات، فالطبيعة متأثرة بالزمان وتعاقب الفصول التي أدت إلى تهدم المكان، ولذا يقف الشاعر الهذلي مغتربا ضعيفا أمام قبضة الطبيعة وسطوتها، حيث تجبره على الارتحال عن المكان وتركه عرضة للرياح، وغيرها من العناصر الطبيعية الأخرى التي فرضت عليه الترحال والصراع والمصير المجهول والاغتراب الاجتماعي، والحبَ المشتت وقد عبر الشاعر المتنخل عن الحزن والغربة، وكان سببه الوطن المتنقل والطلل البالي إذ يقول:

[1] الهذليون: ديوان الهذليين، ق1، ص 45.

[2] زكي، أحمد كمال: شعر الهذليين في العصرين الجاهلي والإسلامي، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، (د.ط)، القاهرة، 1969، ص 104.

[3] الهذليون: المصدر السابق، ص 57.

هل تعرِفُ المنزل بالأُهَيْلِ كالوشم في المعصم لم يُجملِ
وحشا تعفيه سوافي الصبا والصيف إلا دمن المنزل [1]

والإنسان المرتحل، والرحيل الذي تتبعه المتنخل يوحي له بتتابع الحياة، فالطلل دلالة على الرحيل والاغتراب والتحول من حالة الوحدة الجماعية إلى حالة اغتراب اجتماعي، ثم رحيل الظعائن الذي يشير إلى الهجرات الجماعية في الصحراء ثم يصبح الموت الذي لا مفر منه، وهو الرحيل الذي لا يخطئ شخصا.

وقول أبي ذؤيب:

عرفت الديار كرقم الدواة يزبرها الكاتب الحميري
برقم ووشي كما زُخرفت بميْشَمِها المزدهاةُ الهَديُ
أدان وأنبأَهُ الأولـو ن أن المُدَانَ المليُ الوَفيٌ
فينظر في صُحفِ كالريا طِ فيهن إرثُ كتابٍ مَحِيٌ
علَى أطرِقَا بالياتُ الخيا مِ إلا الثمامُ والا العصيُ
فلم يبقَ منها سِوى هَامِدٍ وسُفُعِ الخدودِ معا والنُؤْيُ
وأشعث في الدار ذي لِمةٍ لدى إرثِ حوضٍ نفاه الآتي[2]

فالشاعر أبو ذؤيب يتتبع انتقال الحياة وتبدلها إلى اغتراب اجتماعي يعيشه وهو أمام هذه الصورة الطللية التي وجد عليها هذه الديار التي تكاد تمحي بفعل الطبيعة وقسوتها مثل الخط في الصحيفة أو الوشم الذي تشم به المرأة على كفها، فالواقف عند هذه الآثار الدارسة ممزق يشعر بعدم الانتماء للمجتمع الذي يعيش فيه لأنه لم يتعرف على المكان إلا من خلال الأوتاد، والأثافي والرماد وبقايا الأخشاب، إنه مجبر على الرحيل والاغتراب.

[1] الهذليون: المصدر نفسه، ص 01.

[2] المصدر نفسه: ق1، ص 64.

يذبرها: يقال ذبر أي قرأ، وزبر الكتاب: يزبره، زبرا إذا قرأه قراءة سريعة

الهدي: العروس/ أدان: باع بيعا إلى أجل/ أطرقا: موضع وإنما أراد عرفت الديار، الثمام: شجر تعمل به الخيام/ الهامد: الرماد/ سفُع الخدود: الأثافي/ الأشعث ذي اللمة: الوتد.

ولا يفوتنا أن نقف عند الشاعر الهذلي أبو جندب، الذي اشتكى لحظات اغتراب اجتماعي حينما وقعت به بنو لحيان فقتلوا له جارًا من خزاعة يقال له حالم، و(أخذوا ماله وقتلوا امرأته، فلما برأ أبو جندب خرج حتى قدم مكة، فاستلم الركن وقد شق على استه، نطاق وأنشد قائلا:[1]

إني امْرؤُ أبكي على جارية أبْكي على الكعبيِ والكعبية
ولو هلكتُ بكياً عليـه كان مَكانَ الثوب من حِقْوَيهْ
من مُبلغُ ملائكي حُبشياَ أخا بنيُ زليفة الصُبْحيـا
أمَا تروْنِي رَجُلا جونـيا حَفلجَ الرجلين أفلـجِيا
سَلُوا هذيلا وسلُوا عَليـا أمَا أسُلُ الصارِمَ البُصْريـا
حتى أموتَ مَاجِداً وَفيـا إذا رأيت جَارَنا مغشـيا

ونحن أمام هذه القطعة نلمس غربة اجتماعية لهذه الأمكنة الطللية (هذيل، البصريا) فمن خلال تهديده هذا للجناة القاتلين تستفزه غربة قاهرة من أن هؤلاء المعتدين قد تطاولوا على هذه الأماكن التي لها هيبتها ومكانتها، وقطعوا حياة الجارية وزوجها.

فالشاعر أبو جندب من خلال هذه الحادثة يدفع بالقارئ إلى مواساته في اغترابه الاجتماعي هذا، وكأنه يريد استرجاع ذاته التي تسبب في انفصالها عن الجوهر الاجتماعي لهؤلاء القتلة المعتدين. كما نرى قدرته على قهر اغترابه وتجاوزه بطريقة إيجابية عن طريق خلق موقف مماثل للذي عاشه، فيكسر بذلك دائرة هذا الاغتراب الطللي إذ يقول:

بَغَيتُهُم مَا بين حدَاءَ والحَشا وأَورَدْتَهُم ماءَ الأُثيل فعَاصِما
إلى مَلَحِ الفَيفَا فَقُنَة عَازبٍ أُجَمِعُ منهم جَاملاً وأُغانِمَا[2]

حيث أن أبا جندب اختار منفذا لاغترابه الاجتماعي، وإثباتا لذاته التي سلبت من خلال مباغتته لأعدائه بأمكنة سيجعلها الشاعر بعد إلحاق الهزيمة بهم إلى أطلال يتذكرها هؤلاء، فهو يقول في نفس السياق:

[1] المصدر نفسه، ق3، ص 85-86.

حقوية: الرجل وامرأته/ زليفة: من هذيل/ حفلج: أفجخ: متباعد الساقين

[2] المصدر نفسه، ق3، ص 89.

حداء والحشا: مكانان/ الأثيل وعاصم: ماءان/ القنة: رأس الجبل/ جامل: الإبل

لقَد أمسَى بنو لحيان مني بحمد الله في خزي مُبين [1]
جَزَيتهم بما أخذوا تلادي بني لحيان كيلاً يحربوني
تخِذْتُ غراز إِثرهم دليلا وفروا في الحجاز ليعجزوني

فحياة الهذلي تضرب في المتاهات بلا انقطاع، ورحيله لا يهدأ، ومواجهاته للصعاب والأعداء لا تزول وهذا سعيا وراء تحقيق الذات المغتربة اغترابا اجتماعيا، ولهذا فإننا نجد الشاعر عمرو ذا الكلب الهذلي يقول:

يسلون السيوف ليقتلوني وقد أبطنتُ مُحْدَلَة شمالي
وفي قعر الكنانة مُرهفات كأن ظباتها شَوْكٌ السبالِ
فهذا ثم قد علموا مكاني إذا اختضبت من العلقِ العوالي [2]

إنه ليصف مواجهته لأعدائه الذين يتربصون به سوءا، فجعلوه مغتربا حينما سلوا سيوفهم لقتله، لكنه قد جعل رماحه التي في جعبته وكأنها أشواك ليرد هجمات أعدائه. وفي غربته هذه شعر طالبوه به وهو في هذا المكان الموحش، بل انه كالطلل الذي انتشرت بين زواياه رائحة الموت، فأجهزوا عليه وقتلوه.

إنه عرف غربة اجتماعية قاسية بهذا الطلل لما لاقاه من غدر العدو وخيانة الرماح في الدفاع عنه. فبعد رحيله الأبدي، ترك الشاعر عمرو ذو الكلب الهذلي فراغا وغربة عاشها أهله فهذه جنوب أخته ترثيه بدمع حارق، وقلب منفطر قائلة:

وقَد عَلمَ الضيف والمرملون إذا أغْبر أُفُقٌ وهبت شمالاً
وخلت عن أولادها المرضعاتُ فلم ترَ عينٌ لمُزْنٍ بلالا
بأنك كنت الربيع المَريـعَ وكنتَ لمن يعتفيك الثمالا
وخَرْقٍ تجاوزتَ مَجهولَـهُ بوَجناءَ حَرفٍ تشكى الكلالاَ[3]

[1] المصدر نفسه، ق3، ص90.

[2] المصدر نفسه: ق3، ص 118.

[3] المصدر نفسه، ق3، ص 122-123.

المرملون: في رواية المجتدون: الطالبون الجداب العطية، الأفق: ناحية السماء.

بلالا: بللٌ/ المريع: الواسع/ الخرق: الموضع ينخرق فيمضي في الفلاة، الوجناء: الغليظة.

إننا أمام غربة اجتماعية أخرى، تعيشها الأخت جنوب لفقدها أخاها فجمعت غربتها بغياب الأهل والأخ العزيز فبمجرد سماع الخبر اغبرت السماء وشحت من الأمطار فبخلت على الناس برحمتها، فالشاعرة الهذلية "جنوب" رسمت صورة طللية بغياب أعز شخص عليها فحضوره يجسد لها الحياة والربيع النضر. ورحيله بعث فيها الحزن والألم والاغتراب.

ومن هنا يبدو أن الاغتراب الاجتماعي قدر الإنسان عامة والشاعر خاصة، فقد فرضته عليه ظروف بيئته القاسية (التي ظلت تواجه حياته بتحدي الرحيل الأبدي) [1] حيث أن حياة الكر والفر، والصراع أجبرته على التغرب والاغتراب والانتقال من حال إلى آخر، إلى أن جعلت أهل القتيل يقتنعون بضرورة وحتمية هذا الاغتراب والرحيل إذ تقول "جنوب":

كل امْرئ بطوال العيش مكذوب وكُلُ مَنْ غالبَ الأيام مغلوبُ
وكلُ حيٍ وإن طالت سلامتهم يومًا طريقهم في الشر دعبُوبُ
وكلَ من غالبَ الأيامَ من رَجُلٍ مودٍ وتابعهُ الشبانُ والشيبُ [2]

فالإنسان الهذلي يشعر بالاغتراب، فيقبله مضطرا ويعايشه كما فعلت "جنوب"، ولكنها قد لا تقوى على تحمله، فبحثت عن مخرج بديل تمثل في (الخضوع أو الرضوخ أو الاستسلام للأمر الواقع والتكيف معه على الأقل ظاهريا، والنفور منه ضمنيا عندما يستحيل الهرب، ويوافقه تطلع إلى قدوم حالة من الفرج نوعا ما)[3]

وقد يصبح استدعاء الذكريات الماضية إحدى ضرورات التعزي لدى الشاعر عن آلام حاضره، لأن ذلك ينتشله من كآبة الواقع ويتجاوز به ضغوطه، ويخلصه من عزلته وقبحه، عندئذ فقط يخرج من دائرة اغترابه إلى عالم أكثر رحابة وإنسانية، يسمح له بتجاوز أحزانه، حيث تقول جنوب أخت عمرو ذو الكلب:

أَبلغ هذيلا وأبلغ من يبلغها عني رسُولاً وبعض القول تكذيبُ
بأن ذا الكلب عمراً خيرهم نسباً ببطن شريان يعوي عنده الذيب[4]

[1] العنبكي، سعد حسون: الشعر العربي القديم، دراسة في تأويلاته النفسية والفنية، دار عجلة، الأردن، ط1، 2007، ص 273.

[2] الهذليون: المصدر السابق، ق3، ص 124

دعبُوبُ: الطريق الموطوء.

[3] بركات، حليم: الاغتراب في الثقافة العربية، متاهات الإنسان بين الحلم والواقع، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2006، ص 82.

[4] الهذليون: ديوان الهذليين، ق3، ص 125.

وكأن الشاعرة تحول مشهد فقدانها أخاها عمرو إلى ضرب من التعويض النفسي، حيث تتذكر الماضي المتميز لأخيها البطل الشريف. فهي حين تغترب عن واقعها تجد ذاتها من خلال اللجوء إلى دفاتر الماضي على نحو ما تحكيه لنا لوحة الطلل التي ارتسمت عليها مشاهد كئيبة فرضها الحاضر حتى يضيق بها، فتبدو عاجزة عن طمسها حينما تتذكر المكان الذي قتل فيه أخوها.

وهنا تعود الشاعرة "جنوب" إلى رسم تلك اللوحة الطللية قائلة:

يا ليت عمرًا ومَا لَيْتُ بنافعة لَمْ يَغْزُ فَهْمًا ولم يهبط بوَاديها
شبت هذيلُ وفَهْمُ بيننا إِرَةٌ مَا إن تَبوحُ ومَا يرتَدُ صَاليها
ولِيلةِ يصطَلي بالفَرتِ جَازِرُها يختصُ بالنقرِي المُثْرِينَ دَاعِيها
لا ينبحُ الكَلبُ فيها غيرَ واحدة منَ العشاءِ ولا تَسْرِي أفَاعيها
أَطعمتَ فيها على جوع ومَسْغَبَةٍ شَحْمَ العشارِ إذَا ما قَام بَاغيها [1]

لقد تداخلت مشاهد الطلل بين الحقيقي والمجازي، وهي تذكر لفظ (الإرة) الذي يعني موقد النار بأثافيه وكثرة الفحم والحطب لإكرام الضيف إلى اشتعال نار الحرب بين هذيل وفهم في ليلة اشتد فيها البرد وانسدلت على المكان ستائر الاغتراب برحيل هذا البطل الأخ.

وإذا بحديث (ليلة) يبدو مشهد الزمن سيئا مخيفا أمام الشاعرة، وقومها حيث غدا الليل أشد وأمرُ عليها، لأنه تم فيه تنفيذ ما أضمر لأخيها ليلا.

ويبدو الاغتراب الاجتماعي على درجة من التعقيد للدلالة على غموض النفس الشاعرة، وتعالق خيوطها المعقدة من الداخل، حيث تعكس أشكالا من التكهنات حول دخائلها، وطبائع أعماقها، كأن يبحث الشاعر الهذلي عن القرين ممثلا في المكان الطلل، أو الرغبة الملحة في التوحد مع الآخر كضرب من التعويض الاجتماعي للمغترب إزاء اغترابه أو انفصاله عن عالمه.

وإذا به يصطنع لغة التعويض في هذا النمط من التوحد، أو يحاول تغيير الصورة الاجتماعية أو الصيغة الفردية التي تعود عليها في حدود عالمه الطللي كمغترب مشتت من داخله، حتى ليظهر عاجزا عن السير في خط منتظم، بحيث تكثر منحنياته وتعرجاته، وتتعدد

"حديثا" ورد في السكري مكان " رسولا".

[1] المصدر نفسه، ص 126، شبت: أوقدت/ الإرةُ: موقد النار، وأراد بالإرة الحرب وأصل الإرة حفرة يوقد منها/ ما تبوخ: ما تسكن

صور اغترابه، ولعل موقف الشاعر الهذلي أبو ذؤيب يشي بهذا التناول لظاهرة الاغتراب الاجتماعية، إذا أخذنا قوله وهو بصدد طرح فلسفة الرحيل الأبدي لنشيبة:

يقولون لي: لو كان "بالرمل" لم يمت نشيبَة والطراق يكذبُ قيلُها
ولو أني استودعتُه الشمس لارتقت إليه المنايا عينها ورسولها
وكنت كعظم العاجمات اكتنفنه بأطرافه حتى استدق نحولُها
على حين ساواه الشبابُ وقاربت خُطاي وخلتُ الأرضَ وعثًا سهولها
حَدَرناه بالأثواب في قعر هُوة شديد على ما ضُمَ في اللحد جُولُهَا [1]

فقد اغترب نشيبة في هذه الصورة الطللية، سواء أتجسد اغترابه في رحيله الأبدي ووداع الجماعة له، أم– على الأقل– في اغتراب أبي ذؤيب وهو يشاهد انكساره وتعثره أمام قبر نشيبة ابن عمه، يخيل إليه قطيع من الإبل أخذن بنواحي عظم الميت يمضغنه... إذ يروى في أساطير الأولين، (أن الإبل كانت تأكل عظام الموتى إذا بليت، وكأنهم يثأرون لهم فيها) [2]

ولعل الشاعر ينقل بعدسته مواقف الحسرة والألم والأسى، لاغتراب الآخر (ابن عمه) في تلك الهوة التي وضعوه بها، فكأن المكان (القبر) طلل موحش، شديد الضيق، لا أنيس فيه (لذلك جعلوا من الناقة ما يشبه السفينة، في الملاحم الكونية القديمة تحملهم إلى العالم الثاني، وهو ظاهر مفهوم البلية التي كانوا يربطونها عند قبر الميت ساعة دفنه، والبلية لا تكون إلا ناقة تعقل إلى جانب القبر حتى يدركها الموت، فإذا نهض الميت من قبره وجدها قريبة منه، وامتطاها عابرا إلى العالم الآخر) [3].

أما عن شاعر الهذليين ساعدة بن جؤية يبث في القارئ لحظة اغتراب اجتماعي قائلا:

أَلاَ قالت "أُمامهُ" إِذْ رأتني لشانئكَ الضراعة والكلُولُ
تحَوبُ قد ترى أني لَحِمْل على مَا كان مُرتقبُ ثقيلُ

[1] الهذليون: ديوان الهذليين، ق1، ص 23–24.

الطُراق: الذين يضربون بالحصى ويتكهنون/ العاجمات: الماضغات من الإبل هاهنا/ التنفنه: أخذن بنواحي العظم يمضغنه/ وَعْرًا مكان قوله: (وَعْثًا) والوعْثُ من الطرق: ما عسر السلوك فيه وشق ويريد بقوله: (وقاربت خطاي) قربت بعضها من بعض وتقاصرها/ الجولُ: ما حول القبر من داخله.

[2] ينظر: الألوسي، محمود شكري: بلوغ الأدب في معرفة أحوال العرب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،2/ ص 310–311.

[3] ينظر: أبو سليم، أنور: الإبل في الشعر الجاهلي، ط1، ج1، الرياض، السعودية، ص 232.

جَمَالكَ إنما يجديك عَيشُ أُمَيْمَ- وقد خلاَ عُمري- قليلُ [1]

فالشاعر يتجاوز الأطلال ليخاطب الآخر مباشرة، حتى يبث معاناته التي تمتزج بالعتاب مؤكدا على ضعف شعور الآخر (أمامه)، فلما رأته مريضا هرما قالت: لعدوك البلاء، فالمشهد يوحي بغربة الشاعر الاجتماعية وهو بين هذه الكلمات التي انطلقت من أمامة كالسهم في قلب الشاعر، الذي لم تكن له قوة الرد غير تقديم النصح بطريقة المتهكم الساخر بأن تتحمل بجهدها، فإنما يكفيها عيش قليل.

إلى هنا تتجسد صورة الاغتراب الاجتماعي أمام طللية الزمن القاهر الذي حدد موقفين متناقضين هما: موقف العاشق الذي يمتلك الاستعداد للتضحية بالذات من أجل الآخر رغم كل العذاب والمرض الذي يعانيه، وموقف المحبوب وما يدل عليه من سلبية.

فأبو جؤية في هذه المقدمة يؤكد على (رغبته في الحياة وحبه لمتاعها وجمالها، ورغبته في الاستقرار بين أحضانها... وشعوره بالخوف من هروب الأشياء وإدبارها السريع أمامه، وحركة التغير في الأشخاص والأحداث) [2].

إنه في مواجهة مع الطلل على صراع ونزال بين الاستقرار والرحيل، بين الحياة والموت.

فاللوحة الطللية تعد رفضا لعوامل الكبت والتحريم، وهدما لقداسة هذه الحياة، فيتخذ من ذكر المرأة في الطلل (مادة لتجسيد حنينه وشعوره بحركة الحياة الفاجعة التي لا تثبت على حال، ولا تبقى على شيء، ومن ثم يغدو حنينه إلى المرأة (الذكرى) إشارة غير مباشرة إلى شعوره الجريح بفجيعة الزمن ومأساة الزوال والتغير)[3]، لذلك نجد الشاعر أبا ذؤيب يقول:

يا بيتَ خثمَاءَ الذي يتحببُ ذهبَ الشبابُ وحبُهَا لا يذهبُ

تدعو الحمامة شجوها فتهيجني ويروح عازب شوقي المتأوبُ

وأرى البلادَ إذا سكنتْ بغيرها جَدبًا وإن كانت تُطَلُ وتُخْصَبُ

ويَحُلُ أهلي بالمكان فلا أرى طَرفي بغيرك مرة يتقلب [4]

---

[1] الهذليون: المصدر نفسه، ص 211.

شائك الضراعة والكلول: لعدوك البلاء/ الضراعة: التصاغر/ تحوبَ: توجع وتفجع.

[2] مهداوي، محمد: جماليات المقدمة في الشعر العربي القديم، مقاربة تحليلية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص 17.

[3] مهداوي، محمد، المرجع نفسه، ص 21.

[4] الهذليون: المصدر نفسه، ص 63.

عازب شوقي: راح/ تطلُ: يصيبها الطلُ

ونحن أمام هذه الأبيات يشد انتباهنا ذلك الشاعر الغريب الممزق الذي انفصلت لديه المتعة عن الحياة، والهدف عن العمل، إذ به ينادي الآخر متحسرا نادما على أيام شبابه التي ما عادت لتعود، وتزداد آهات روحه وتفيض أشواقه مع هديل الحمامة. إلى هنا فقط نتحسس اغتراب أبي ذؤيب اجتماعيا لما سكن المكان الذي به أهله، غير أن شعور اليأس والاغتراب وخيبة الأمل في الحياة لاَزَمْنَهُ، و (أنى للمرء أن يسعد وينعم وهو يشعر أنه ليس بمخلد، تمطيه الهموم، ويصيبه الخوف) [1]، ويبدو عاجزا عن اصطناع وسيلة ناجعة للخلاص من هذا الشعور، فلا نراه إلا متخاذلا مكتئبا، يقف في تصويره لمشاهد الطلل الظالم في زحام ذلك الارتحال وصراعه معه، أو يهوي في قعر الأحزان التي لا يكاد يرى لها نهاية، لأنه هو أيضا لا يرغب في أن تنتهي حيث يقول أبو ذؤيب:

فإنك–عمري– أي نظرة عاشق نظرتَ "وقدسُ" دوننا و"دجوجُ"
إلى ظُعنٍ كالدوم فيها تزايُلُ وَهزة أجمالٍ لَهُن وسيجُ
غدون عجالى وانتحتْنَ خَزرُجُ معفيهُ آثارهُنَ هَدوج
سقى أم عَمروِ كل آخر ليلةٍ حَنَاتمُ سُودٌ مَاؤُهُن ثجيجُ[2]

لعله يعكس من خلال واقع الارتحال الذي وصفه بالسريع لأم عمرو آلام المغترب الفاقد للطرف الآخر، ويحكي جانبا من معاناته النفسية، إذ به يكتشف أن أم عمرو صدت جميع آمال اللقاء في ردها: (لا أكلمك ما بقي من الزمان ليلة) [3]، والليل مشهد كئيب يوحي بسواده وظلامه إلى التشاؤم، إذ ربما كان هذا اللون القاتم أقرب إلى نفسية الشاعر المكتئبة وسوداوية عالمه المغترب.

وإذ به يردف هذه اللوحة الطللية المفزعة لصورة الليل، بصورة البرق الذي أفزعه وزاد من اغترابه وسط هذا اللون الحالك:

---

[1] حاوي، إيليا: امرؤ القيس شاعر المرأة والطبيعة، دار الثقافة، بيروت، ط1، 1970، ص 890.

[2] الهذليون: ديوان الهذليين، ص 51.

قدُس: جبل عظيم بنجد/ دجوجُ: رمل مسيرة يومين إلى دون تيماء بيوم، ذكره ياقوت وذكر شعر أبي ذؤيب هذا، الوسيج: ضرب من سير الإبل، وهو مشي سريع والذي في الأصل هجيجُ/ الخزرج: من نعت الريح قال ابن سيدة: هي ريح الجنوب، /الهدوج: الريح التي في صوتها حنين.

حناتم: الصحاب في سواده/ ثجيج: سائل.

[3] المصدر نفسه، ص 51.

إذا هَمَ بالإقلاع هَبَت له الصبا أعقبَ نشءُ بعدها وخـرُوجُ
يضـيءُ سناهُ رائقاً متكشفاً أغر كمصـباح اليهودِ دَلُوجُ
أرقتُ لهُ ذات العشاء كأنـهُ مخاريق يدعى وسْطَهُن خَريجُ
تكَرْكِرُهُ نَجْديةٌ وتمُدُهُ يمانيةُ فوق الـبحارِ مَعُوجُ
له هيدَبٌ يعلُو الشراج وهَيدبٌ مُسـفٌ بأذنابِ التلاعِ خَلـوجُ[1]

إذ لاح لناظره سحاب مرتتق يكشف عن ضوء متوهج في عمق الظلام، ويملأ جوف الصحراء، معلنا بالمطر عبر الغيوم التي تراكمت من كل جانب، والشاعر أبو ذؤيب يبدي انزعاجه وأرقه لكل هذا، حيث جعل من صوت الرعد المخيف بأصوات اللاعبين بالمخاريق، إلى هنا هطل المطر حتى غمر كل شيء تاركا صورة تداخلت فيها قوى الطبيعة، كما أحسها الشاعر في دائرة السطو والقوة والتهديد الدائم وباغترابه وسحقه وهزيمته.

وفي زحام لوحة الطلل عند الهذليين، ومشهد الظعينة، تظل صور البين المتكررة بمثابة صيغة أخرى توحي بحرص الهذليين على البحث الدائم عبر هذا الماضي الذي يتمنوا عودته، وتحوله إلى واقع يكسر كل آفاق الخيال والوهم، يقول أبو ذؤيب:

ديارُ التي قالت غداة لقيتها صَبَوِتَ (أباذئب) وأنت كبيرُ
تغيرتَ بعدي أم أصابك حادثُ من الأَمْرِ أم مَرتْ عليك مرورٌ [2]

وكأنه يعود إلى الزمن الجميل الذي يحن إليه، زمن الشباب والعنفوان، وهذه إشارة دالة على ذلك البعد النفسي الذي يعكس محاولة الفرار من واقع أليم يعج بوحشة المكان وغربة الشاعر الذي ما انفك يقاوم طللية الزمن وما فعلته الأيام به حتى أنه يقول:

---

[1] المصدر نفسه، ص 53-51.

أعقَبَ نشء: يريد غيما بعد غيم/ راتقا: سحاب مرتدق أي متكشف بالبرق، المخاريق: التي يلعب بها الصبيان وهو الخراج، وخريج: لعبة يلعب بها الصبيان.

تكركره: الهاء للسحاب: تردده، نجدية: ريح، وتمده يمانية يعني الريح الجنوب تزيد فيه، البحار: المدن، البرية: البادية، المَعْجُ: السير السهل.

السراج: (شُعَب) تكون في الحرار، والواحدة حرَّةٌ، وهي الحجارة السود الصخور.

التلاع: والتلعة: المسيل من المكان المشرق في بطن الوادي، وأذنابه: أواخره، خلوج: يجتذب الماء.

[2] المصدر نفسه، ص 137.

صَبوت: أتيت أمر الصبا/ مَرت عليك: مرت بكل حال بعد حالٍ.

وأَصْبَحتُ أمشي في ديارٍ كأنها خلاف ديارِ الكاهلية عُورُ [1]

فالبيت الشعري ينطق ببؤس الشاعر، واغترابه، كاشفا تعاسته، لما حل بهذه الديار حيث خلت من أهلها، وسكنها غيرهم من بني كاهل، وكأن أبا ذؤيب يشير إلى أن الديار حتى وإن لم تخل من ساكنيها فهي أطلال، وبقايا آثار ما لم يسكنها أهله وأحبابه، وصدق الشاعر حين أعلن قائلا:

ومَا حُبُ الديار شغفن قلبي ولكن حُبُ من سكن الديارَا

إن الهذلي يعمد من خلال أشعاره إلى استحضار مشاهد الماضي، قدر المستطاع، لعلها تطمس جانبا من المشاهد الكئيبة التي شحنت باغتراب اجتماعي أملاه عليه الحاضر حتى يضيق به، فيبدو عاجزا وضعيفا عن طمسها، ولكن أين الخلاص إلا من خلال تلك المراوغة الذكية منه التي يحاول من خلالها الانفلات من سطوة الطلل إلى حيث يريد، يقول أبو ذؤيب:

أسألتَ رسم الدار أم لم تسائِلْ عَن السَكَنِ أم عَنْ عَهدِهِ الأوائل؟

لمن طلَلُ بالمنتضى غير حائِل عفا بَعْدَ عهدٍ من قطارٍ ووابل [2]

إنه يقف وقفة السائل المندهش أمام كل ما يراه من أطلال، علها تحقق له واقعا ينبض بالحياة والأمل يمكنه أن يتفاعل معه، ويخلع عن روحه غصة الاغتراب، ويسأل، ولكن بلا إجابة، تشفي غليله، عندئذ يتيقن أنها ما عادت ديارا عامرة بأهله، بل أطلال اندرست وانمحت. ويواصل قائلا:

عَفَا بعد عَهْدِ الحي منهم وقد يُرى بهِ دَعْسَ آثارٍ ومَبْرَكُ جَامِلِ

عَفَا غيرُ نُؤْيِ الدار مَا إن أبينُه وأقطاعِ طُفْيِ قد عَفَتْ في المعاقل [3]

---

[1] المصدر نفسه، ص 138.

الكاهلية: نسبها إلى بني كاهل، يقول تلك الديار عور: خلف عورُ أي فاسدُ.

[2] المصدر نفسه، ص 140.

السكن: جمع ساكن، وهم أهل الدار وسكانها ومن يهوى/ الطلل: شخص يبدو لك من المنزل/ الرسم: الأثر/ المنتضى: واد بين الفرع والمدينة

[3] المصدر نفسه، ص 140.

الدعس: الوطء الكثير، الجامل: جماعة الإبل الذكور، عفا: درَس، أقطاع: أي قطع، الطفيُ: خوص المقل، وهو ورقه، المعاقل: المنازل ترتفع عن مجرى السيل.

يعبر أبو ذؤيب في البيتين عن الوحشة والاغتراب اللذان جثما على الطلل كما جثما على روحه، التي ما فتئت تتعالى آهاتها بين آثار الطلل، وقد أحزنه مشهدها الدرامي الكئيب، لتصمت أمامه كل أصوات الحياة، ولينذر دائما بقدوم الفناء الممثل في لوحة الموت بكل جوانبها.

فهو مغترب في زحام حاضر كئيب لا يرضى عنه، وعبر ماضي لا يستجيب لآلامه وآماله، وإن ظل رهين أمنيته بعودة الأيام الماضية إليه، ومن خلال مجهول يشتاق إليه يظل غامضا مغتربا، حتى يطرح المشهد في بعد إنساني، يقول أبو جؤية:

وما يغني امرأ وَلَدٌ أَحَمت منيته ولا مَالٌ أثيلُ [1]

لكن الهذليين حتى وإن صرحوا بالموت آمنوا بها إلا أنهم يحاولون إثبات وجودهم المبعثر في الصحراء، (فالطلل عندهم قطعة من الحياة التي تهرم كلما مضى منها جزء لا يستطيع الإنسان ردها مهما حاول، فكأن البكاء على الطلل أصبح يعني البكاء على الحياة نفسها) [2]. وقول ساعدة بن جؤية:

أَهَاجَكَ مغنى دِمنةٍ ورُسُومُ لِقَيْلَةَ منها حَادثٌ وقديـمُ
عفَا غيرَ إرثٍ من رمَادٍ كأنه حمامٌ بألبادِ القطار جُثومُ
فإن تك قد شطت وفات مَزَارها فإني بها – إلا العزاءَ– سقيمُ [3]

إنه يكشف عودته السريعة إلى ماضي يحن إليه، وسط اغتراب اجتماعي فيصور أطلاله وظعائنه، ويرسم مشاهد الرحيل من هذه المنازل، حيث لم يبق فيها سوى الرماد الذي لبده المطر كأنه القطر، فلم يبقى للشاعر غير العزاء والتأسي، (ورغم هذه الصورة القائمة لا يستسلم الشاعر لهذا الخراب بل يتشبث بالحياة وبهجتها) [4]، من خلال محاولة الشاعر إعادة ترميم هذه الديار المندثرة في الحيز المكاني الجغرافي، وذات الحضور الراسخ في الذاكرة الشعرية،

---

[1] المصدر نفسه، ص 214/ أحمت: حانت/ الأثيل: المؤثل الكثير المثمر/

[2] أبو السعود، سلامة، أبو السعود، القسطاوي، رمضان خميس: الأدب العربي في مختلف العصور، 2007، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ص 24.

[3] الهذليون: المصدر السابق، ص 227–228.

مغنى الدار: حيث غنى فيها أهلها/ الإرث: الأصل/ كأنه حمامٌ: يعني الرماد/ الألباد: ما لبده المطر، وهو القطار (القطر)/ شطت: بعُدَت/ فات مزارها: سبق أن يدرك.

[4] أبو السعود، سلامة أبو السعود، القسطاوي، رمضان خميس: المرجع السابق، ص 26.

(فالشعر أعاد ترميمها، وجعلها أماكن عصية على الاندثار والنسيان، كما أن الأحبة الراحلين غابوا في الإطار الواقعي لكنهم يتحركون في الفضاء الشعري الذي حرسهم من الموت، وحفظ ذكرياتهم إلى الأبد) [1].

إلى هنا تتعالى أصوات الشاعر الهذلي المتنخل:

عَرفتُ بأجدُث فنعافِ عرق علامات كتحبير النماط
كوشم المِعْصَم المغتال عُلت نواشِتره بوشم مستشاطِ
وما أنت الغداة وذكرُ سلمى وأضحى الرأسُ منك إلى اشمطاط
كأن على مارقه نسيلاَ من الكتان ينزع بالمشاط[2]

حيث جاء توجع الشاعر هنا من خلال تذكر الماضي، واستحضار لوحة الديار، وتذكر ماضي الحبيبة، مناجيا إياها، وكأنه يحاول استرجاع حياة تعج بالحب والحركة، حياة مترفة عبر زمن بعيد اطمأنوا إليه، لكنه غدر بهم، فحول حالة التوازن الاجتماعي إلى حالة من الدمار، فقد عبر عن تلك الآثار والديار بأنها وشم في معصم مغتال، فبدأ الشاعر إزاءها متوجعا مغتربا، بل ربما تألمت الديار أيضا.

إنه يبدو في حالة اغتراب أمام هذا الطلل المندثر الذي غدا شبحا يحوم في المكان تاركا الناظر إليه مستسلما، متفجعا من هول الفراق الذي دفع به إليه الزمن.

وفي زحام هذا الاغتراب يجد المتنخل الهذلي نفسه كئيبا، حزينا، فهو والآخر على درجة من الضعف والعجز والسلبية إذ يقف مصورا ما أصابه من النحول والذهول إزاء الفراق والبين بقوله (على مفارقه نسيلا).

[1] أبو عواد، ابراهيم: الأطلال في شعر المعلقات، صحيفة قاب قوسين، نشره Webmaster 2014/07/02.

[2] الهذليون: ديوان الهذليين، ق2، ص 18-19.

أجدث، لغاف عرق: مواضع/ كتحبير: كتنقيش/ الوشم: أن يوشم الذراع بالإبرة ثم يخشى نؤورا/ من الكتان: ما ينسل منه أي يخرج: أراد بياضا إلى صفرة.

المبحث الرابع: الطلل والاغتراب الأسلوبي.

مما لا شك فيه أن مصطلح الاغتراب الأسلوبي يعد من أبرز وأهم الأشكال الاغترابية التي يشهدها القارئ المعاصر للنصوص الشعرية القديمة عامة، وشعر الهذليين على وجه الخصوص، إذ أن أشعار الهذليين ارتقت بدلالاتها النصية إلى آفاق رؤيوية عميقة من الإثارة، والاستفزاز، والتحريض الجمالي. لكن قد يتساءل القائل: ما هو المقصود بالاغتراب الأسلوبي؟ وهل هناك اغتراب أسلوبي بالمعنى الدقيق للكلمة؟

يتقاطع الاغتراب الأسلوبي مع العديد من أشكال الاغترابات الفنية التي ترقى أعلى المستويات في الإثارة، والتشويق الفني، كما أن الاغتراب الأسلوبي يرتقي إلى مصاف الإبداع الحقيقي جماليا، حينئذ يمكن أن يتحول الاغتراب الأسلوبي إلى اغتراب جمالي والعكس صحيح، فيكون الاغتراب الأسلوبي في أشعار الهذليين شكلا من أشكال الفوضى والغموض والعبث اللغوي بمعنى أنه يقوم على الغموض والاستغلاق اللغوي وشعور القارئ بالتشظي والتلاشي أمام أسلوب الشعراء الهذليين، بمعنى اغترابه وتلاشيه أمام حركة الأنساق اللغوية، وقيمتها الأسلوبية.

ثم إن الاغتراب الأسلوبي متنوع ومتعدد المستويات ضمن التجربة الشعرية الهذلية أين يتشكل أسلوب الشاعر الهذلي عن طريق (تمثل عميق لما قرأ وما سمع، وما حفظ) [1].

وللتوضيح أكثر في جوانب هذا الاغتراب الأسلوبي في تجسيد اللوحات الطللية عند الهذليين، سنعمد إلى البحث في الجوانب الآتية:

1- الاغتراب الأسلوبي بالمتغير الطللي:

يعتبر الاغتراب الأسلوبي بالمتغير الطللي من فواعل الرؤية النصية في بنية القصيدة الهذلية التي برزت بمختلف الأشكال المقطعية والأساليب الفنية بكل ما تحمله من أحداث نابضة بالحياة وشحنات نفسية تعكس حجم المعاناة والتحدي والإصرار على خوض غمار هذه الحياة القاسية.

ولا شك أن الاغتراب الأسلوبي البارز في أشعار الهذليين هو ذلك الاغتراب الذي يلجأ فيه إلى كسر الافتتاحيات الشعرية المعهودة كالاستهلال بالطلل، وذكر الأحبة وغيرها، فهذه

[1] شرتح، عصام: ملفات حوارية في الحداثة الشعرية (حداثة السؤال أم سؤال الحداثة)، دار الأمل الجديدة، دمشق، 2012، ص 302.

المناورات الاستهلالية التي تملك قيمتها المهمة في إبراز فنية القصيدة تعد خروجا على النظام المعتاد في التشكيل الشعري الهذلي إذ إن (المناورة الاغترابية الأسلوبية الناجعة هي التي يعتمدها الشاعر في قلقلة النسق الشعري جماليا بوساطة المباغتة الأسلوبية الصادمة التي ترتقي بشعرية الدفقة الاستهلالية) [1] التي تأتي مكثفة بالدلالات والإيحاءات كما في قول الشاعر الهذلي أبي ذؤيب:

صَبَا صَبوة بل لجَ وهو لَجُوجٌ وزالت لها بالأنعمَين حُدوجُ
كما زال نخلٌ بالعراق مكمّمٌ أمرَ له من ذي الفرات خليجُ
فإنك عَمري أيَ نظرةِ عاشقٍ نظرتَ وقُدسُ دوننا ودجوجُ
إلى ظُعُنٍ كالدومِ فيها تزايُلُ وَهزَةُ أجمالٍ لهُنَ وَسيجُ[2]

فالبداية الاستهلالية لهذه القصيدة خاصة، إذ بطريقة أبي ذؤيب في رسم لوحته الطللية تختلف، وإذ بأساليبه الشعرية تؤثر في المتلقي، حيث أنه جعل من تلك الهوادج المرفوعة على الرواحل من الإبل بنخل أخرج أكمامه وهو يخاطب محبوبته، أم عمرو خطابا يفيض بالشوق والصبابة، وحتى يرسخ الموقف أكثر ويقوي الدلالة حدد الوجهة التي تسيرها القافلة تاركة وراءها مكانا قفرا حيث يقول:

(إلى ظعن كالدوم فيها تزايل ** وهزة أحمال لهن وسيج) فقوله: (وسيج) تشير إلى السرعة في ترك الحياة التي كانوا عليها، حياة بعد رحيلهم تغدو مثل العدم، بعد وسيج الإبل ستنقلب الصورة الحية بأخرى ترتسم عليها ملامح الطلل الجارح للشاعر. فاللافت أن المناورة الأسلوبية جاءت مشفوعة بعمق الحالة، وفاعلية الرؤية المحمومة بالشوق والوله

(أي نظرة عاشق) وهنا تتعضد قيمة المناورة الاستهلالية في تعالق مشهدين هما: مشهد الذات بوصفها منبع تدفق الشوق والصبابة والآخر في رحيله وتطليق الذات.

لعل قيمة هذه المناورة الأسلوبية تظهر في ذلك التناسب والتعالق بين سرعة الحركة (وهِزة أجمالِ لهُن وسيجُ) وعمق الاغتراب الذي جسد حالة الضياع والتيه بدافع شعور اغترابي أمام

[1] شرتح، عصام: الاغتراب الأسلوبي في شعر حميد سعيد، 2016، ص 02.

[2] الهذليون: ديوان الهذليين، ق1، ص 50

الأنعمان: واديان ذكرهما ياقوت ولم يعين موضعهما/ الحدوج: الهودج: مركب النساء

المكمم: من النخل، ما أخرج أكمامه

هذا المشهد الطللي الذي ارتد إلى شكل لغوي ومناورة اغترابية أسلوبية فاعلة تصدم القارئ، وترحل به إلى أزمنة بعيدة، تستفز معارفه وتطلعاته.

ومن المناورات الأسلوبية الفاعلة في قصائد الهذليين ومقطعاتهم تلك الفواصل النصية والمحطات اللغوية التي رغم بساطتها التشكيلية في رسم لوحة طلل تعج بالاغتراب جاءت ذات فيض في تحديد الرؤية الشعرية ومناورة موفقة أسلوبيا في إثارة القارئ، وهنا يقول أبو ذؤيب:

عَرَفْتُ الديار لأم الرهيـ نِ بين الظُباء فوادي عُشرْ

أقامتْ به وابتَنتْ خَيْمةً على قَصبٍ وَفراتِ النهر [1]

فالشاعر في هذين البيتين من مطلع رائيته عمد إلى مناورة أسلوبية ناجحة في إثارة القارئ إذ امتدت من الشكل اللغوي إلى شكلها الدلالي (عرفت الديار ... وفرات النهر) وكأن الشاعر استهل نصه بمشهد الرحيل الأبدي " لابن عجرة " الذي قتل من طرف بني سليم ليقرنه قبل ذلك بالإقامة السعيدة الهادئة بين ركايا وماء عذب تجري بجانب الخيمة، وكأن الديار تشير إلى الفراغ الطللي. ليشير بعدها إلى الإقامة بهذا المكان الذي نصبت فيه الخيمة ونحن أمام لفظة "الديار" نشعر بغربة الشاعر إثر هذا المصاب العظيم الذي حل به.

وبتقديرنا: إن الاغتراب الأسلوبي من محركات القصيدة عند الهذليين التي تقف على المتغيرات اللغوية الفاعلة لرسم المشهد الطللي، وتصوغ وقعها الجمالي المؤثر في القارئ الحداثي، إذ إن الشاعر الهذلي يمتاز عن غيره من الشعراء بقوة المثير الأسلوبي (والذي يبدو أن شاعرية هذيل طبع في تكوينهم، وملكة وموهبة، قد حباهم الله إياها) هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن مسألة التلقي تمثل عنصرا مهما في عملية التحليل والنقد، والنصوص الشعرية الهذلية بعيدة عن القراء إذ تطرح إشكالات عدة في مستوى التقبل فما بالك بالتعامل مع الشعر الهذلي (فالتمثل الذهني للصور الشعرية، وتحليل هذه الصورة، وفك رموزها، واستخراج مقوماتها وروافدها وتبين دلالاتها لا يتأتى إلا بعد فعل التذوق الذي يتبع فعل القراءة) [2]، ولنا أن نستشف من قول صخر الغي مشهدا طلليا:

---

[1] المصدر نفسه، ص 146.

الظُباء: واد بتهامة/ وادي عُشره: شعب لهذيل.

الركايا: تفسير للقصب، قال أبو سعيد: يروى "وفرات نهر".

[2] المزطوري، محمد: صعوبات تلقي الشعر الجاهلي عند الناشئة، ملتقى ابن خلدون للعلوم والفلسفة والأدب، تونس، 02-02-2012.

أسَالَ من الليل أشجانـه كأن ظواهره كنَ جُوفَا

وذاك السطاع خلافَ النجا ءِ تحسبُهُ ذا طلاء نتيفَا [1]

بعد هطول المطر بهذا المكان الغلظ، ارتفع من الأرض حتى غدا واديا من كثرة ما حمل من الماء، حتى غمر الجبل (السطاع) وهو (جبل بينه وبين مكة مرحلة ونصف من جهة اليمن) [2]، الذي يحسبه الرائي مما مشقه وصقله وأذهب عنه الغبار بعيرا نتف من الجرب بالهناء، حيث غدا أسودَ من كثرة ما أصابه من المطر.

وهكذا يتحول المكان من طلل مغمور إلى لوحة نابضة بالحياة عزيزة على نفس مشاهدها، إذ لا نجد في صورة المطر تدميرا أو هدما للطلل بل مشهدا رائعا أعاد للطلل حياته وهذا من المواءمة اللفظية والمعنوية بين الكلام.

ثم إن الاغتراب الأسلوبي من أبرز الأشكال الاغترابية في الشعر الهذلي إذ يعد من محفزات الرؤية النصية في قصائدهم، فالأسلوب الممتع والمشوق جماليا هو الوسيلة التي تثير القارئ فنيا ودلاليا، فيدفعه إلى الكشف عن مخزونها النفسي والدلالي بعمق وإيحاء، ولك أن تقرأ قول الشاعر أبي كبير الهذلي لتميط اللثام عن مشاهد طللية:

ذهبَ الشبابُ وفات مني ما مضى ونضا زُهيرُ كريهتي وتبطلي

وصَحوتُ عن ذكر الغواني وانتهى عمري وأنكرتُ الغداة تقتلي [3]

فالشاعر هنا يجذب القارئ، وييسر له مسار التلقي الجمالي الناجع، وبقدر ما وفق في خلق النص الجمالي المؤثر، بقدر ما يسمو فنيا في رؤاه وأساليبه، فألفاظ (ذهبَ الشبابُ، ما مضى، انتهى) ترسم للقارئ لوحة طللية بمناورة أسلوبية ترقى لهذا التصور، فتبعث في المتلقي نوعا من الإثارة أو الاستثارة الجمالية التي تزيد من شعرية النسق الشعري.

وعلى الرغم من أن شعر هذيل فيه (عسر، ولكنه بدوي جيد أما بداوته فإنه فيه طعم بلاغة البليغ المتحدث) [4].

---

[1] الهذليون: ديوان الهذليين، ق2، ص 70.

الأشجان: طرائق في الغلظ/ السطاع: جبل/

[2] المصدر نفسه، ص 71.

[3] المصدر نفسه، ق2، ص 89.

[4] الطيب، عبد الله: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتهان مطبعة جامعة الخرطوم، ط2، 1992، ج4، ق1، ص 481.

فالشاعر أبو كبير قد امتلأت نفسه حسرة وحزنا وشوقا عندما استحضر ذكريات الشباب التي كانت تضج بالحياة المحتدمة بالعنفوان وقد أصبحت خالية كألم تغنى بالأمس- وكأنه ينقلنا من متغير أسلوبي اعتدنا عليه إلى آخر تبعا لكثافة المشهد الطللي، وتشعب الصورة فيه. ثم أن الاغتراب الأسلوبي في الشعر الهذلي يرتكز على بلاغة المتغير الطللي، إذ هو حقيقة يحبها القارئ والمبدع معا، والطلل يرسم في مخيلة الشعراء الهذليين بأساليب متنوعة وبأشكال مختلفة مما يبث في الباحث غربة أسلوبية تتجدد كلما صادفته أساليبهم، وهذا يعني أن الهذليين لا ينظمون قصائدهم على منوال واحد أو طريقة ما، فكل قصيدة تختلف عن الأخرى في طريقة الافتتاح والاستهلال، وهذا التنوع والتغير الأسلوبي يمنحها فاعلية التعبير عن الرؤى والدلالات المكثفة في الإحساس بالفقد والرحيل، وغياب الماضي، وللتدليل على فاعلية الاغتراب الأسلوبي نورد المقطع الشعري الآتي لأبي كبير:

فقد الشبابَ أبوكِ إلا ذكره فاعجب لذلك فعل دهرٍ واهكَرِ
أُزْهَيرُ ويْحكِ ما لرأسي كلما فقدَ الشبابَ أتى بلون منْكر
ذهبت بشاشته وأصبح واضحاً حَرِقَ المفارقِ كالبُراءِ الأعفرِ [1]

وقد جاءت المتغيرات الأسلوبية، { فقد الشباب، أتى بلون منكر، حرق المفارق ...} ارتدادا شعوريا عما يستنبطه الشاعر في قرارة ذاته الداخلية، فالحنين إلى أيام الصبا نابع من ذكرى عدوانية، لعوب، تدخل دون استئذان لتقول كلمتها الفصل: إن سلطان الإطلال ممنوع من الاستقالة، فتوقع الشاعر في تناقض لكنه تناقض محبب مع ذاته يفرض استدراكا أشبه ما يكون اعترافا بحالة نفسية كان الشاعر أبو كبير حريصا على إخفائها.

وهنا نستشعر فاعلية المناورة الاستهلالية في بث الحالة النفسية بوصفها منبع تدفق الوجع والأنين كما في المجانسة الداخلة في عمق الحالة الشعورية للشاعر (دهر/ اهكَرْ) فالمناورة الأسلوبية جاءت لتظهر عمق الجرح والأسى الذي رسمه مشهد الذكرى ورحيل الشباب. فالاغتراب الأسلوبي في شعر الهذليين إنما هو لعب حر بالكلمات، والأساليب، والمطاردة الأسلوبية للطلل هي لعب آخر أيضا، وبين هذا وذاك تتكشف الطبيعة العصية للشعر الهذلي

[1] المصدر السابق، ص 101.

الهَكْرُ: أشد العجب/ أتى بلون ينكره: يريد بياضا بعد سواد/ البشاشة: اللذة/ الأعفر: الأبيض الذي تعلوه حمره/ الحرق: الذي أصابته نار فاحترق.

ذلك أن (الأسلوب أشبه بنفحة الزهر القادمة من الطبيعة، يتم التمتع بها دون أن يلتمس لها بالضرورة معنى) [1] محدد للطلل، بل يرتد إحساس الشاعر وشعوره الاغترابي إلى شكل لغوي ومناورة اغترابية في رسم حالته الشعورية، حيث يقول أبو ذؤيب:

أَمِنْ أم سفيان طيف سَرى هُدُوًا فأرق قلبا قريحا
عَصَاني الفؤادُ فأسلمتهُ ولَمْ أكُ مما عناه صُريَحا
وقد كنتُ أغبطُه أن يرَِ يعَ من نحوهن سليما صحيحًا
كما تغبطُ الدنِفَ المستبـ لَ بالبُرءِ تنبؤه مستريحا [2]

فقد ارتبط الطيف بوقفة طللية حاول أبو ذؤيب تحديد ملمحها من خلال ذلك الخيال الزائر لأم سفيان، الذي يتبعه في جوف الليل حتى إنه يتمنى رجوعه سليما.

ومن الممكن أن تكون زيارة الطيف في عالم الأحلام تعويضا عن اللقاء في دنيا الواقع، وأبو ذؤيب يتلاعب بالكلمات حتى لكأنه يجتلي فتنتها واغترابها فما أجمل قوله: (طيف سرى، قلبا قريحا، تغبط الدنف).

فكم هي مناورة أسلوبية للقاء تم على أجنحة الأحلام تعبيرا عن جوى الشاعر وغربته، فيشفى من مرضه الذي كاد يهلكه برؤية طيف أم سفيان، وكأن أبا ذؤيب يوهم نفسه بتساوي لقاءات الأحلام ولقاءات الأجسام.

وكثيرا ما وصف الهذليون طيف وخيال الآخر وضموه إلى وصف الشيب وما ينجم عن فقدان الشباب والصبا من أسى وحزن ولوعة، وقد ارتبطت هاتان الظاهرتان؛ وصف الخيال والشيب، في أشعارهم بما يشبه التداعي بين المعاني يقول أبو ذؤيب في رائيته:

أَمِنْ آلِ ليلى بالضَجوعِ وأهلُنَا بنعفِ قُوىَ والصفيةِ عيـرُ
رَفَعْتُ لهَا طَرْفي وقد حاك دونها رجالُ وخيلٌ بالثباء تُغيـرُ
فإنك عمري أيَ نظرةِ ناظـرِ نظرْتَ وقدسٌ دوننا ووَقيـرُ
ديارُ التي قالت غداة لقيتُـها صَبَوتَ (أبا ذئب) وأنت كبيرُ
تغيرتَ بعدي أم أصَابكِ حادثٌ منَ الأمرِ أَمْ مَرت عليك مُرورُ

[1] درويش، أحمد: الأسلوب والأسلوبية، مجلة فصول القاهرة، مج10، ع1، 1981، ص 61.

[2] الهذليون: المصدر السابق، ص 129.

اضْرَحهُ: أبعده، ضريحا: بعيدا/ أن يريع: يرجع/ المسَبلُ: الذي قد أفاق وبرأ من مرضه/ الدنف: الذي قارب الهلاك

فقلت لها فقد الأحبَةِ إننـي حَديث بأرزاءِ الكرامِ جديرُ
فراق كقيصِ السنِ فالصبرَ إنه لكل أناسٍ عَثْرَةٌ وجُبُورُ
وأصْبَحتُ أمشي في ديارٍ كأنهاَ خلافَ ديارِ الكاهليةِ عورُ [1]

فقد جمع الشاعر بين استحضار طيف الآخر في هذه الديار التي غدت بعد رحيلها سوى أطلال تشي بحالة الشاعر الاغترابية وبين هذا الجو الهادئ الذي يهدهد الروح بصفاء حينما خاطبه طيفها قائلا: (صبوت أبا ذئب وأنت كبير) وكأن الشاعر يعود بنا إلى غيبوبة الماضي في حالة من التأمل والاستغراق والصبابة حتى يبعث في تلك اللحظات نبضها الدافق ويضخ في أطلالها فيض الحياة واستمرار الوصال.

ويجدر بنا الإشارة إلى أن هناك مناورة أسلوبية خصت أبيات أبي ذؤيب بدءا من شكلها اللغوي إلى شكلها الدلالي مثل قوله: (نعف، عاشق، قدس وقير، ديار، صبوت، تغيرت، مرت عليك مرور، عورُ ...) إذ أن هذه المناورة الأسلوبية رغم بساطتها وتعود القارئ على مثل هذه الأساليب إلا أنها منحت الكثير من الرؤى والدلالات للقارئ بتعالق مشهدي اغتراب الذات أمام الآخر (أم سفيان والشيب) (فالشاعر القديم مثلا يتوسل باللغة المتآلفة (المنسجمة)، أي أن الشاعر القديم يكتب كما يتكلم مما يجعل لغته نسقية) [2]، فعلى حين يشيخ الجسد، وتذوي نضارة الشباب يبقى للشاعر الهذلي خفقان قلبه، وولعه المتقد بالجمال، أين يبدو مبدعا في تزيين طلالياته من اعتلاء الشيب رأسه، وانصراف النساء الجميلات عنه .وها هي موسيقى جنائزية رهيبة تتعالى من الشاعر ساعدة بن جؤية:

شاب الغرابُ ولا فؤادُك تاركُ ذكر الغضوب ولاعتابُك يعتبُ
وكأنما وافاك يوم لقيتها من وحشٍ "وجرة" عاقدُ مترببُ
خرقٌ غضيضُ الطرف أحورُ شادن ذو حوة أنفُ المسارب أخطبٌ [3]

---

[1] المصدر نفسه، ص 137-138.

[2] الخوري، نسيم: الحداثة في الشعر العربي، تر: حمو بوشخار، مجلة كتابات معاصرة، ع49، 2003، ص 101.

[3] الهذليون: المصدر السابق، ص 168.

وجُره: منزل بين مكة والبصرة/ متربب: أي متربب في النبت/ عاقِدٌ: الذي قد ثنى عنقه وكذلك تفعل الصغار من الظباء. الخدق: الصغيرة منها الذي إذا فاجأته خرق وانقبض أن بدو/ غضيض: فاتر الطرف/ الشادن: المتحرك/ ذو حوة: فيه خطوط تضرب إلى السواد/ ألف المسارب: مو مستأنف الربيع ولم يرع قبله، وهذا في موضع/ الخطبةُ: الخضرة/

وينتصب السؤال: هل الغراب يشيب؟ إنما خروج الشاعر عن المعتاد بإسناد الشيب للغراب ما هو إلا إعلان منه بدنو غروب الحياة، فساعدة بن جؤية يخادع نفسه حين تكتنفه الحقيقة المريرة من كل جانب، إذ طال الزمان، واتسعت فجوة الفراق بينه وبين امرأته غضوب إلا أنه لم يترك ذكرها، فهي الحياة الحقيقية التي لا بديل عنها. فالمتغير الأسلوبي هنا (شاب الغراب) يسمو بالمبتكرات الدلالية التي تحوله أن يكثف لحظات الاغتراب التي يحتفي بها المقتطف الشعري السابق إذ نلمس معاني الحرقة، والأسى الشعوري والرحيل والجفاء التي تكبدها الشاعر، بالإضافة إلى الحنين إلى تلك الأماكن (وجرة)، وما تفيض به من معان جارحة في أعماقه، فنظرة الشاعر للغراب، كنظرة العرب إليه- تنذر بالموت والبلاء والبوار وتفرق الأحبة، فهو طائر خبيث نجس مشؤوم وكريه(رابطا صورته بجذرها الأسطوري الذي يرمز لما يذهب ولا يعود) [1] حتى صار عنده رمزا للتشاؤم والغربة والضياع وتفرق الأحبة، فندبوا الأحبة وتوجعوا على رحيلهم.

وكما عودنا الشعراء القدامى على أن تكون الظبية محل عطف الشاعر البدوي وحبه، فقد كانت تمثل أمامه في صورة المرأة الرقيقة في حركاتها ورشاقتها فهي عنده الجمال الأنوثي والضعف، لكن الشاعر الهذلي أبا ذؤيب جعل من هذه الصورة متغيرا أسلوبيا غير مألوف لدى القارئ، إذ شبه ضعفه هو في مقاومة حب الآخر بضعف تلك الظبية حيث يقول:

وأعلمُ أني وأم الرَهيـ نِ كالظبيِ سيق لحبلِ الشعر

فبينا يُسلم رجْعَ اليدي نِ بَاءَ بكفة حَـبلٍ مُمَرُ

فراغَ وقد نشبت في الزما عِ فاستحكمت مثل عقدِ الوَتر [2]

فأبو ذؤيب ينقل بعدسته الشعرية مدى ضعفه أمام الآخر، إذ به يلتقي بأم الرهين وكأنه ظبي سيق إلى الحبالة، فتعلقه بها وتلبسه بحبها مثل الحبال المفتولة على قوتين تعلقه.

وقوله في موضع آخر:

يا بيْتُ "خثماء" الذي يُتحببُ ذهبَ الشباب وحبُها لا يذهَبُ

---

[1] ينظر علي، إبراهيم محمد: اللون في الشعر العربي قبل الإسلام، قراءة ميثولوجية، ط1، طرابلس الشرق، 2001، ص 178.

[2] المصدر نفسه: ص 147-148.

يسلم رجع اليدين: يطأُ وطئا سليما/ باء: رجع/ بكفه حبل ممر: قد علق إحدى قوائمه/ راغ: جال/ ممر: شديد القتل/ الزماع: ج.م زمعة: وهي لحمة زائدة خلف الظلف، وهي الشعرات المجتمعات مثل الزيتونة.

مَالي أَحِنُ إذا جمالك قربت وأصدُ عنكِ وأنتِ مني أقربُ [1]

إذ تتراءى لنا مشاهد الصدود والتمنع من الشاعر التي من المفروض أن نتلمسها عند محبوبته التي ما انفكت عن حبه، فكلما اقتربت القوافل التي تحملها، ودنت من الشاعر أبدى لها صدودا وتمنعا وكأنه الظبية العصماء. ويعد المتغير الأسلوبي (أصد عنك وأنت أقرب) من الكلمات التي انحرفت عن المعتاد والمألوف الذي عهده القارئ فالصدود نجده عند المرأة المتمنعة لا الشاعر، فهي المطلوبة، والغاية البعيدة المنال، وقوله أيضا يؤكد هذه المعادلة:

أَلا زعمت "أسماء" أَنْ لاَ أحبُها فقلت: بلَى لولاَ ينازعني شُغْلي

جزيتُك ضعف الود لما شكيته ومَا إنْ جازاك الضعفُ مِنْ أحد قبلي

لعمرُكَ مَا عَيسَاءُ تتبَعُ شادناً يَعِنُ لَهَا " بالجزَعِ" من نحِبِ النجلِ

إذ هي قامت تقشعر شواتها ويشرق بين الليت منها إلى الصقل [2]

لقد أمدنا الشاعر بصورة متناغمة العناصر عن هذه الظبية، فهي تتبع وليدها بين جوانب الوادي، وإذا ما قامت، فترى جلدها يقشعر خوفا وفزعا من حبل الصائد، فأبو ذؤيب هنا وقف عند وصف الظباء التي يشبهها بمحبوباته، غير أنه في كل مرة يظهر أنه المطلوب لا الطالب في حبها، يترفع، ويتمنع، فيبعث للقارئ رسالة أسلوبية تعج باغتراب المتلقي عن هذه المفارقة الطللية. وذلك (يعود إلى براعته في التصوير ودقته في استيفائه لمعانيه وعرضها في معارض بديعة من اللفظ الجزل) [3]، وهذا ما أكده ابن اسلام مع كثير من علماء الشعر واللغة إذ قال: (وكان أبو ذؤيب شاعرا فحلا لا غميزة فيه ولا وهن) [4].

---

[1] المصدر نفسه، ص 63.

يا بيت: في الأصل يا بنت وهو تحريف/ وفي رواية تسوداء مكان قوله خثماء.

[2] الهذليون: المصر نفسه، ص 35.

ينازعني: يجاذبني/ عيساء: ظبية بيضاء، شبهها بالمرأة/ شادنا: ولدها/ يعن لها: يعرض لها.

بالجزع من نحب: هو واد بالسراة/ البخل: النز، وهو ماء يظهر من الأرض ثم يجري.

شواتها: جلدة رأسها/ الليت: صفحة العنق/ الصقل: الخاصرة.

[3] الشملان، نورة: أبو ذؤيب الهذلي: حياته وشعره، عمادة شؤون المكتبات، جامعة الرياض، الرياض، ط1، 1400هـ، 1980، ص 147.

[4] ابن سلام، محمد بن سلام الجمعي: طبقات فحول الشعراء، قراءة وشرح: محمود محمد شاكر، القاهرة، مطبعة المدني، دط، 1/، ص 131.

ولعل المتغير الطللي الذي يفرض تواجده في الأبيات السابقة، إنما هو صورة متعالية للشاعر الهذلي الذي لا يرغب في إبداء تضعضه وانحنائه للآخر (المرأة) فنفسه عزيزة تأبى الانحناء، هذا بالإضافة إلى أن أبا ذؤيب شاعر بدوي يرفض التغزل بالمرأة التي تعودت أن تكون هي المطلوبة.

2- الاغتراب الأسلوبي بالمقتضى الأسلوبي الجمالي:

وقبل أن نخوض في هذا الجانب البحثي، لا بد أن نتبين المقصود بالمقتضى الأسلوبي؛ و (هو قوة جاذبية بعض الأنساق لبعضها البعض فنيا أو جماليا أو أسلوبيا، تبعا لمقتضيات بؤرية تفرضها طبيعة كل تجربة شعرية على حدة، وكل قصيدة، وكل نسق شعري متضمن فيها) [1]، بمعنى جمالية اقتضاء الجمل لبعضها البعض جماليا أو أسلوبيا، بما يحقق لها الدلالة المرجوة من مبدعها لحظة الخلق الفني، وعمق الرؤية النفسية والشعورية من خلال الارتباط الجمالي المثير تبعا لفاعلية المقتضى الأسلوبي المؤثر في منح تغير دلالات القصيدة.

ويعتبر هذا الاغتراب الأسلوبي بالمقتضى الأسلوبي الجمالي من أبرز مميزات القصيدة الهذلية المستفزة في شكلها اللغوي، وحراكها الجمالي، حيث يجد الباحث في ثنايا النسق الشعري الهذلي مقتضيات أسلوبية جمالية تحفزه على تحديد مشاهد طللية متباينة وهذا لكثافة وعمق الدلالة، والمراوغة الفنية التي يتميز بها النسق الشعري الهذلي أو في جزئية من جزئياته لإحياء النسق، وتحريكه جماليا. ثم إن هذا الاغتراب يعد من أهم الأشكال الاغترابية شاعرية على المستوى الأسلوبي في قصائد الهذليين، وخاصة إن تعلق الأمر بالمقتضيات الأسلوبية التي تتولد عنها لوحات الطلل التي نحتت في ذاكرة الشعراء القدامى عامة والهذليين خاصة، ونحن أمام قول الشاعر صخر نتلمس اغترابا أسلوبيا بمقتضيات جمالية تتجسد من خلالها نفحات الطلل:

ومَا إن صوتُ نائحة بلَيلٍ بسَبْلَ لا تنامُ مع الهجودِ
تَجَهْنَا غاديين فساءَلتني بواحدها وأَسأَل عن تليدي
فقلت لها فأما ساقُ حرٍ فبان مع الأوائل من ثمودِ
وقالت لن ترى أبدًا تليدًا بعينك آخر العمرِ الجديدِ

[1] شرتح، عصام: الاغتراب الأسلوبي في شعر حميد سعيد، مجلة أقلام الديوان، مارس 2016

كلانا ردَ صاحبَه بيأسٍ وتأنيبِ ووجدانِ بعيـد [1]

إذ نلاحظ أن المتغيرات الأسلوبية تخدم الرؤية الطللية، ويصب في بوتقتها ذلك الاغتراب، الشعوري للمبدع، وهذا المتغير يبدأ من الجزء الأول للمقطعة الهذلية من خلال تلك الدوال المتناثرة في النسق الشعري: (صوت نائحة، بسبلل، ساءلتني/ أسأل عن تليدي/ لن ترى أبدا/ يأس وتأنيب/ وجدان بعيد).

فالاغتراب الأسلوبي بالمقتضى الأسلوبي تتضافر مثيراته الدلالية، بتلاحم تلك المقتضيات (الدوال) لتجسد لنا الدهشة والمتعة الجمالية في تتبع الشاعر الهذلي الذي لا ينفك يقف وقوف المتسائل، المندهش من تلك الديار المقفرة التي كانت حية ترفل بالأنس، واجتماع شمل الأحباب وقد أقفرت وأوحشت، ولكنها أعادت له الشجن بتوظيف المقتضى الأسلوبي: (ساءلتني ... وأسأل...) وكذلك قوله: (كلانا رد ... بيأس).

ولنا أن نذكر في مثل هذا المقام قول الشاعر أبي كبير:

أَخَلاَو إن الدهر مهلكُ مَنْ ترى من ذِي بنين وأمهم ومن ابنَم
والدهرُ لا يبقى على حدثانه قُبُ يَردنَ بذي شجونٍ مُبْرمِ
يرتدن ساهرة كأن جميمها وعميمها أسْدافُ ليلٍ مظلم
في مرتع القُمرِ الأوابد أسقيت ديمَ العماءِ وكُلَ غيث مثْجمِ [2]

الذي يثير المتلقي من خلال تلك المقتضيات الأسلوبية (الدهر، لا يبقى، قبُ، القمر الاوابد/ غيث مثجم) التي تشكل مشهدا دراميا يعج بالاغتراب، إذ به يرجع سبب هذه اللحظة الطللية والصورة الحزينة إلى الدهر والزمن، فعبارة (والدهر لا يبقى على حدثانه) تشكل دورا نغميا حزينا، وهي مقتضى أسلوبي يتكرر عند بقية شعراء هذيل خاصة أبو ذؤيب، في عينيته، مما يؤكد درامية المشهد الطللي الذي يدركه الهذلي، (ثم إن هؤلاء الشعراء كانوا يستخدمون هذا الأسلوب بوعي شعري وشعوري متناسق يثبت توافق الصيغ واتحاد المفاتيح في المواضيع

[1] الهذليون: ديوان الهذليين، ج2، ص 67.

نائحة: حمامة تنوح/ سبلل: موضع/ الهجود: النيام/ تجهنا: تواجهنا وتقابلنا/ تليدي: ابني/ العمر الجديد: كل يوم جاء فهو جديد/

[2] المصدر نفسه، ص 111-112.

قُبُ: خماصُ البطون، يريد حمار الوحش/ الشجون: شعاب تكون في الحرة: ينبت المرعي مكانها/ البرمة (مبرم): ثمر الطلح/ القمر: حمر بيض البطون/ الأوابد: المتوحشة/ ديم: المطر الساكن/ مثجم: مقيم/ منجم: مقلع/ الجميم: النبت الذي قد نبت وارتفع قليلا ولم يتم كل التمام، صار مثل الجمة/ العميم: المكتمل التام من النبات

المتفق عليها، وهي إشارة تؤكد إحساس الشاعر بما كان يستخدمه وما كان يحتاج إليه أو يشعر بأنه ضرورة لازمة من ضرورات البناء الأسلوبي لوحدة القصيدة) [1].

فالنسق الشعري عند أبي كبير– في الأبيات السابقة الذكر– قد ارتقى بمقتضاه الأسلوبي (والدهر لا يبقى على حدثانه)، درجة التفاعل والتأثير في المتلقي إحساسا ورؤية مع نبض الحالة الشعورية للمبدع والتي جسدت في اغتراب القارئ مع الذات المبدعة، إذ تعانقت صورة الحزن على فراق الأحبة مع مشهد الطلل الذي أحالت عليه هذه الدوال (قُمر، قبٌ، الأوابد ...) فالمقتضى الأسلوبي يتميز بخصوصية (الخلق الفني، والطاقات السياقية اللغوية والصوتية والدلالية الخاصة التي تمثل انحرافا فنيا) [2] وإن من شأن الاغتراب الأسلوبي إظهار تفرد الشاعر المبدع عن الآخر، باعتباره يشخص طاقاته الإبداعية من خلال ما ينظمه من أساليب تعبيرية– حتى وإن تكررت عند معاصريه– تستدعي نوعا من الانتباه والاندهاش لدى القارئ الحاذق.

وفضلا عن هذا فإن الاغتراب بالمقتضى الأسلوبي قد ينشأ من التنافر وعدم التوافق بين التراكيب والدوال، وهذا وفقا لحالة الشاعر الهذلي، فليس من الضروري أن ترد تلك المقتضيات بشكل دائم بالمؤتلف والمتشابه في النسق الشعري، وإنما قد تستند إلى نوع من التضاد الذي يمنح النص الشعري تميزا، ويحدث خلخلة تعبيرية صادمة للقارئ الذي يسقط توقعه لما لم يكن ينتظره. ومن الأبيات الشعرية الدالة على فاعلية الاغتراب الأسلوبي بالمقتضيات الأسلوبية المتنافرة قول الشاعر أبي ذؤيب:

فإني إذا ما خلة رَثَّ وَصلها وجدتْ بصُرْمٍ واستمر عذارها [3]

فالدوال (وصلها/ صرمٍ، رث/جدت) هي فواعل اقتضائية مهمة ساعدت في الكشف عن طبيعة العلاقة بين الذات الشاعرة والآخر في قلقها، واضطرابها الشعوري المرير، فكل من هذه المقتضيات الأسلوبية القائمة على التنافر والتضاد بينت حالة الذهول والاستغراب التي آل إليها

[1] ينظر: القيسي، نوري محمودي: وحدة الموضوع في القصيدة الجاهلية، الموصل، العراق، مؤسسة دار الكتب للطباعة والنشر، 1974، ص 115–117.

[2] ينظر: الشيدي، فاطمة: المعنى خارج النص، دار النينوي للدراسات والنشر والتوزيع، سورية، دمشق، 2011، ص 28.

[3] السكري: شرح أشعار الهذليين، ص 81.

خلة: صديقة/ رث: أخلق/ استمر عذارها: عزمت على الصرم والفراق.

أبو ذؤيب، إنه في لحظات طللية درامية شحنت بتذكر مشاهد الوصال، زمن عزم الآخر على البعد والجفاء، للكشف عن حدة الصراع النفسي الذي يكابده الشاعر الهذلي أمام الطلل، وفراق الأحبة والخلان يقول الشاعر أبو ذؤيب:

هلِ الدهرُ إلا ليلة ونهارُها وإلا طلوع الشمس ثم غيارهَا

أبى القلبُ إلا أم عمرو وأصبحت تحرق ناري بالشكاة ونارها [1]

حيث إن المقتضيات الأسلوبية المتنافرة (ليلة/نهار) (طلوع/غيارها) منحت للدهر صفة التكرار والديمومة، وطول الجفاء بين أبي ذؤيب وأم عمرو، وهذا الاحتدام الدرامي الذي يعانيه الشاعر ما هو إلا مشهد مضاد إلى النقيض: دائرة اللقاء والأمل الذي يثبته المقتضى الأسلوبي (طلوع).

ولا شك في أن لكل نص شعري موجهاته الأسلوبية الخاصة به، وهذه الموجهات تتحكم في سيرورته الإبداعية، ومحفزاته النصية، وهذا ما جعل النسق الشعري الهذلي يؤدي فعله الإبداعي الانتاجي من خلال تلك المؤثرات والموجهات الأسلوبية التي تستحوذ بتراكماتها الفنية (على قوة هائلة من سبك ونسيج العناصر اللغوية وقوة البناء وإجادة الترصيف بالإضافة إلى التوليد الدلالي لأنه ملك الفرد الذاتي، الذي من حقه أن يمارس طاقته الإبداعية والإنتاجية في ابتداع أنواع جديدة من التراكيب ذات مستوى فني عال ومحكم النسيج) [2] لذلك نجد في السياق الأسلوبي الهذلي، الملمح الخاص والبصمة التي تميزهم عن غيرهم من الشعراء إذ تتمظهر في أشعارهم مطالع كفيلة بأن ترسم في مخيلة المتلقي لوحات طللية تعج بالشوق، والحنين لرؤية المحبوبة، والحزن والأسى واللوعة لفراقها، ومثلما هو بين قول الشاعر الهذلي ساعدة بن جؤية:

أهاجك مغنى دمنةٍ ورُسُومُ لقيلةَ منها حادِثٌ وقديمُ

عفا غيرَ إرْثٍ من رَمَادٍ كأنه حمامٌ بألبادِ القطارِ جثومُ [3]

---

[1] الهذليون: ديوان الهذليين، ج1/ ص 21.

غيارها: غيوبها/ تحرق ناري: شاع خبري وخبرها بالقالة القبيحة

[2] الشيدي، فاطمة: المعنى خارج النص، دار النينوي للدراسات والنشر والتوزيع، سورية، دمشق، 2011، ص 28.

[3] الهذليون: المصدر السابق، خ1/ ص 227.

مغنى الدار: حيث غني فيها أهلها/ الإرث: الأصل/ الألباد: ما لبده المطر وهو القطار.

فالمقتضيات الأسلوبية (حادث/ قديم) قائمة على عنصرين متصادمين، ولكن لن يحدث أي أثر دلالي دون اجتماعهما في بيت واحد، فالدمنة والرسوم استفزت الشاعر وأثارت شجوه باستحضار ما بليَ من الذكريات وما حدث منها الآن، فالقديم قد عفا حتى صار الرمادُ المنتشر بين الأثافي كأنه حمامٌ جاثم قد لبده القطر، كما مثلت لفظة (أهاجك) انعكاسا انفعاليا للشاعر استحوذ على البيت كله، إذ يحيل على حزن الشاعر وأساه للمكان الطلل المجسد في صورة حمام لبده المطر، فهو الوحيد الذي يعرف تلك الرسوم وكأنه قد نزلها مرارا، فهو ينتزع من روحه نفسا أخرى ليخاطبها، ويحاورها ويشتكي إليها ولا يكون ذلك إلا في المواقف الوجدانية التي لها شأن، فالشاعر هو الذي يقول، وهو الذي ينصت ،هو الأنا والآخر حيث يرسل أشجانه وآلامه، وهو من يستقبلها، إذ أنه يشير بكلمة الرماد إلى اندثار النور والدفء وبالتالي اندثار الإقامة والحضارة بل الحياة كلها.

وهكذا فإن روافد المتعة الشعرية التي تولدها بواعث الاغتراب الأسلوبي في شعر الهذليين تعتبر محفزات رؤيوية خلاقة تجعل من شعرهم نسقا شعريا متكاملا إن على المستوى اللغوي أو المستوى الدلالي.

ثم إن للاغتراب الأسلوبي في شعر الهذليين قيمة جمالية تطال البنية اللغوية كما تطال الدفق الشعوري بحيث إن اغتراب الشاعر أمام الطلل ومثيراته تطالُ روحه، وأعماقه، بل كيانه، وبالتالي سينعكس هذا الأثر على إبداعه وأسلوبه اللغوي في كيفية التنفيس عن هذا الاغتراب. وكأن الاغتراب الأسلوبي هو رخصة العبور، بل هو المرآة الكاشفة عن هذا الالتياع والاحتراق.

وهكذا نخلص إلى أن كل تلك التقنيات الاغترابية في شعر الهذليين تظافرت لتعبر عن انسحاب الشاعر الهذلي إلى مساحات طللية متباينة ليجسد رفضه المطلق لزمنه الحاصل المشحون بعواطف الألم والحزن، والإحباط والعزلة والنفور ... ما جعله يضيق ذرعا بحياته الراهنة، ويتوق إلى زمن مضى ارتسمت على مواطنه لحظات انفصالية يسعى الشاعر فيها إلى البحث عن ضالته حتى يقهر اغترابه ويتجاوزه.

الفصل الثالث

جماليات المكون الأسلوبي للطلل الهذلي

المبحث الأول: جمالية التقديم والتأخير في المكون الطللي

المبحث الثاني: جمالية الانزياح والإيحاء الدلالي في المكون الطللي.

المبحث الثالث: الحذف بين الانزياح الأسلوبي وجمالية التلقي للطلل.

المبحث الأول: جمالية التقديم والتأخير في المكون الطللي

يعد موضوع التقديم والتأخير عتبة بارزة عند النقاد القدامى والمحدثين، في قراءاتهم ومباحثهم في التراكيب، لما له من أثر نوعي في بناء الإنتاج الإبداعي الأدبي إذ يعرض عبد القاهر الجرجاني: (هو باب كثير الفوائد، جم المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية، لا يزال يفتر لك عن بديعة، يفضي بك إلى لطيفة) [1]

ونحن حينما نتحدث عن التقديم فذلك يستلزم تأخيرا بطبيعة الحال فلا يوجد أحدهما دون الآخر، وينفي الجرجاني وجود تقديم أو تأخير من دون فائدة تعود على المعنى، ويرى ذلك عيبا للقائلين بذلك، فيجيبهم قائلا (واعلم أن من الخطأ أن يقسم الأمر في تقديم الشيء وتأخيره قسمين، فيجعل مفيدا في بعض الكلام وغير مفيد في بعض ... ذاك لأن من البعيد أن يكون في جملة النظم ما يدل تارة ولا يدل أخرى) [2]

أما تقسيم ابن حني للتقديم والتأخير، فكان نسبة إلى القياس، وحدد له نوعين (أحدهما ما يقبله القياس، والآخر ما يستعمله الاضطرار، وأورد نماذج من كليهما: فالأول كتقديم المفعول به على الفاعل، والثاني كتقديم المستثنى على المستثنى منه، كما ذهب إلى تحسين بعض وتقبيح آخر ...)[3]، فهو لا ينكر وجود ظاهرة التقديم والتأخير المخالفة للقياس، بل يحترم رأي المبدع الذي يعتمد ذلك عند الضرورة.

والحكم ذاته نجده عند النقاد المحدثين الذين يرون هذه القضية الأسلوبية لا تخلو من قيم دلالية وأخرى تعبيرية، إذ يذكر أحمد درويش: (وما دمنا نلتزم بنظام الجملة أو التركيب النحوي للأسلوب، فلا بد أن نلاحظ أن لنظام التركيب النحوي قيمة من حيث الموقعية ونظاما سائدا من حيث الترتيب ... فيوضع كل في الموضع الذي يستطيع من خلاله التأثير على المعنى).[4]

فمن المعروف أن لكل لغة نظاما معتادا في ترتيب عناصر الجملة، ولكن هذا النظام ليس مطردا دائما، ففي أحيان كثيرة يتم الخروج عنه وكسر قواعده، بتحريك عنصر معين –

[1] الجرجاني، عبد القاهر: دلال الإعجاز. تحقيق: سعيد كريم الفقي. دار اليقين للنشر والتوزيع. القاهرة. 2001. ص 101.

[2] المرجع نفسه. ص 104.

[3] ينظر: ابن جني، أبو الفتح عثمان: الخصائص. تح: عبد الحميد هنداوي.. دار الكتب العلمية. بيروت. 2001. مج 2ص 158-164.

[4] درويش، أحمد: دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث. دار غريب. القاهرة. 1998.

تقديما أو تأخيرا- بناء على أهميته في تشكيل الجملة، (ولكي نحكم على لغة من اللغات بالمرونة أو التصلب، لا بد أن ننظر إلى طبيعة قواعد ترتيب العناصر فيها، وإلى مدى مخالفة هذه القواعد والانزياح عنها، فمما يميز فصائل اللغات بعضها عن بعض نظام ترتيب العناصر من ناحية، وألوان تغيير الترتيب من ناحية أخرى)[1]

وإذا تأملنا عناصر الجملة في اللغة العربية، وجدناها معرضة لتغيير أماكنها بالتقديم والتأخير، يشترك في ذلك المسند إليه (المبتدأ، أو الفاعل) والمسند (الخبر، أو الفعل) ومتعلقات الفعل إذ تتقدم على الفعل، ويتقدم بعضها على بعض. وقد وضع النحاة أصلا مثاليا لترتيب هذه العناصر في الجملة العربية، ففي الجملة الفعلية يأتي الفعل أولا والفاعل ثانيا، والمفعول به أو غيره من المتعلقات ثالثا، أما في الجملة الاسمية يأتي المبتدأ أولا فالخبر ثانيا. وتغيير هذا الترتيب- بالتقديم والتأخير- يمثل خروجا عن النظام المثالي:

*جملة اسمية= المسند إليه+ المسند

المبتدأ + الخبر

*جملة فعلية= المسند إليه+ المسند

الفعل+ الفاعل

(فالتقديم والتأخير يرجع إلى فنية المبدع، وهذه الفنية المتشابكة مع حسه الشعوري واللاشعوري، هي التي تتدخل في التركيب اللغوي للعبارة) [2]

أي أن التقديم والتأخير لعناصر الجملة يتراوح بين الجبر، التقديم هو الأصل المثالي ولا مقتضى للانزياح عنه، والاختيار أي قصد المبدع واحتياجات المتلقي مما يوفر له إمكانية التأويل وفتح أفق القراءة ذلك أن تحولات البنية السطحية الخطية في سياقات التقديم والتأخير تعد عنصرا جوهريا يتوقف عليها تكامل المنتج الإبداعي، ولذلك لا بد من إثارته إيجابا وتشويقا، وتعديلا في علاقاته الفكرية، وهذا من أجل الارتقاء بدرجة الإفادة إلى مستوى الإقناع الكلي.

إن ظاهرة التقديم والتأخير سمة في الشعر العربي، لا تقتصر أهميته على ميل الشاعر أو إيثاره لتلك السمة، أو اضطراره لاستدراك صحة الوزن، وإن وجد ذلك بنسبة معينة فإن الأهمية تكمن في الدلالات، وفي هذا الصدد ينفي عبد القاهر هذا الهدف الضيق للموضوع (في أن يعلل تارة بالعناية، وأخرى بأنه توسعة على الشاعر والكاتب، حتى تطرد قوافيه ولذاك

[1] ينظر: الطرابلسي، محمد الهادي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية. تونس. ط1. 1981. ص 283.

[2] عيد، رجاء: في البلاغة العربي. مؤسسة كليو باترا، القاهرة. ط1. 1983. ص 49.

سجعه)[1] بل في كثير من الأوقات نشعر بالمتعة عند قراءتنا لبيت شعري أو سطر شعري، والسبب في ذلك المتعة الفنية هو التقديم والتأخير، ويضيف صاحب الدلائل: (ولا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك أن قدم فيه شيء وحول اللفظ عن مكان إلى مكان) [2]

ويرى ابن الأثير أن الفائدة في التقديم والتأخير تكمن في غرضين أساسيين هما:

الاختصاص، ومراعاة نظم الكلام، ويذكر من نماذج الأول: تقديم السبب على المسبب، والأعجب على العجب، والأفضل على المفضول، واحتج على ذلك بآيات من القرآن الكريم فعند الآية الكريمة :{ **بَلِ اللَّهَ فَاعْبُدْ وَكُن مِّنَ الشَّاكِرِينَ** }[3]، يشرح بأن الله لم يقل: بل اعبد الله، لأنه إذا تقدم وجب اختصاص العبادة دون سواه، ولو قال: اعبد الله لجاز إيقاع العبادة على أي مفعول شاء. ومن نماذج الثاني تقديم المفعول على الفعل، وتقديم الخبر على المبتدأ، وتقديم الظرف. ويورد مثالا على تقديم الخبر على المبتدأ في الآية: { **قَالَ أَرَاغِبٌ أَنتَ عَنْ آلِهَتِي يَا إبراهيم**} [4]، ويفسر أنه تقدم الخبر لأنه كان لهم عنده، وهو به شديد العناية، وفي ذلك ضرب من التعجب والإنكار لرغبة ابراهيم عن آلهته. لقد تطرق ابن الأثير إلى عدد من الأمثلة في كل نوع من مواقع التقديم بالشرح والتفسير.[5]

فظاهرة التقديم والتأخير تمثل إحدى أبرز مظاهر العدول في التركيب اللغوي، فهي تحقق (غرضا نفسيا ودلاليا يقوم بوظيفة جمالية باعتباره علما أسلوبيا خاصا، ويتم عن طريق كسر العلاقة الطبيعية بين المسند والمسند إليه في الجملة ليضعها في سياق جديد وعلاقة متميزة)[6]

ومن صور التقديم والتأخير:

- تقديم المسند (الخبر) على المسند إليه (المبتدأ)
- تقديم المفعول به على الفاعل.

---

[1] الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز. ص 104.

[2] المرجع نفسه. ص 101.

[3] القرآن الكريم: سورة الزمر. الآية 66.

[4] المصدر نفسه. سورة مريم. الآية 46.

[5] ينظر: ابن الأثير: المثل السائر في الأدب الكاتب والشاعر. مج2.ص 20-29.

[6] مقيرش، عثمان: الخطاب الشعري في ديوان " قالت الوردة"، للشاعر عثمان لوصيف. المؤسسة الصحفية بالمسيلة. الجزائر. (د.ط). 2011. ص 116.

- تقديم الجار والمجرور أو الظرف (شبه الجملة).
- تقديم المسند (الخبر) على الناسخ (كان وأخواتها).

ونحن في دراستنا الأسلوبية لظاهرة الطلل عند الشعراء الهذليين، تبين لنا أن أسلوب التقديم والتأخير كان جليا، إذ أن شعراء بني هذيل قد أكثروا في أساليبهم تقديم ما حقه التأخير، وتأخير ما حقه التقديم، حيث يقول أبو ذؤيب الهذلي:

يعثُرن في حَدِ الظُبات كأنما كُسِبت بُرودَ < بني يزيد > الأذرُعُ

والدهر لا يبقى على حدثان شبب افزته الكلاب مروع[1]

وفي مقام حديثه عن مظاهر الطلل المتمثلة في ذكر الحيوانات (الأتن)، التي لقيت نصيبها من الموت، فجعل الشاعر طرائق الدم في أذرعهن بطرائق تلك البرود الضاربة إلى الحمرة، وهنا نلاحظ تقدم المفعول به "برود" عن الفاعل "الأذرع"، مراعاة لتظم الكلام وتردد الإيقاع الصوتي للبيت الشعري بحكم أن القصيدة عينية، وفضلا على انتظام الوزن فالشاعر يخصص في حديثه برود بني تزيد القضاعي دون غيرها من البرود.

وقوله أيضا في مقام تصويره لريق محبوبته "أم عمرو" الذي جعله مثل عقار الخمر التي طال عليها الزمان فغدت من أجود الخمور، يقول:

كَأنَ عَلَى فيها عُقارًا مُدامَةَ سُلافةَ رَاح عَتَقتها تجارُهَا

معتقة من أذرعات هوت بها الـ ركاب وعنتها الزقاق وقارها[2]

فالشاعر هنا لم يحافظ على البنية التركيبية للجملة الاسمية، أين قدم شبه الجملة المتكونة من الجار والمجرور (على فيها)، وهي شبه جملة متعلقة بخبر كأن المحذوف ،على اسمها المنصوب (عُقارًا)، وهذا لإبراز أهمية الموصوف ومكانته عند الشاعر، فهو لا يطلب الخمر بقدر ما يرغب في ريق محبوبته– فالمشهد هنا يحيل القارئ إلى ضياع الشاعر في فضاء فسيح أخرجه من مساحات واقعية ملؤها الصراع والبعد والجفاء إلى مساحات متخيلة ملؤها تحقيق لرغباته وطموحاته الفردية والجماعية.

---

[1] الهذليون: ديوان الهذليين. ج1. ص 10.

الظُبة: طرف الفصل/ بني تزيد: بالتاء وهو تزيد بن حلوان بن عمران بن الحاف بن قضاعة، تنسب إليهم البرود التزيدية، وروى أبو عبيدة: برود أبي تزيد قال: وكان تاجرا يبيع العصب بمكة.

[2] المصدر نفسه. ص 24.

العقارُ: ما عاقر الدن والعقل/ السلافة: اول ما يخرج من الخمر/ الراح: إذا شربها صاحبها ارتاح لها وأخذته خفة من ذلك.

وقوله أيضا:

عرفت الديارَ كرقم الدوا ةِ يَزبرُها الكاتبُ الحميَريُ

برقم ووشي كما زخرفت بميشمها المزدهاة الهدي[1]

أين تقدم المفعول به الذي ورد ضميرا متصلا بالفعل المضارع (يزبرها) عن الفاعل الذي تأخر وجوبا (الكاتب)، وهو يشبه الديار وما بقي فيها من آثار بالكتابة حينا وبالوشم حينا آخر، وبما يدونه الدائن في صحيفة تارة أخرى، إلا أن أبا ذؤيب استطاع أن يضيف إليها بعض الخطوط المتميزة، فتأخر الفاعل (الكاتب) المتبوع بالصفة (الحميري) قدم صورة دقيقة لتلك الكتابة فهي في صحف كالرياط، والرياط هي الملاءة التي نسجت وحدها، وتلك الرياط لم تكن صافية إنما كان فيها أثر لكتابة قديمة.

ويخرج الشاعر في كل بيت شعري من قصائد، عن المعيار التركيبي للجملة، ثم إن الشاعر في حقيقة الأمر (لا يتحدث كما يتحدث الناس جميعا، بل إن لغته شاذة، وهذا الشذوذ هو الذي يكسبها أسلوبا) [2] متفردا، ولمسة فنية تفرد شاعر عن آخر، وأبو ذؤيب في كل مرة تظهر أبياته في صورة تركيبية مغايرة للمعيار حيث يقول في وصف الطلل الذي لا يختلف عن غيره من الشعراء المعاصرين له، فهي أثافي، سفع، وطرق بالية وديار موحشة وحيوانات:

لنا صرمٌ يُنحرَنْ في كل شتوةٍ إذا مَا سماءُ الناسِ قلَ قطارها

وسود من الصيدان فيها مذانب نضار إذا لم نستفذها نعارها[3]

حيث تقدمت شبه الجملة (لنا) المتعلقة بخبر المبتدأ (صرم)، وهذا لتخصيص الأمر للشاعر وقومه لأنه في مقام التعظيم والافتخار بكرم الهذليين الذين أذا ما جفت الأرض بسبب قلة المطر، كانوا من المبادرين الأوائل لنحر إبلهم. فتقديم الشيء على وجهين: تقديم يقال: إنه على نية التفخير وذلك في كل شيء أقررته مع التقديم على حكمه الذي كان عليه، وفي جنسه الذي كان فيه كخبر المبتدأ إذا قدمته على المبتدأ. وتقديم يكون لتقوية الحكم أو الاختصاص.

---

[1] المصدر نفسه. ص 64.

[2] كوهين، جون: بنية اللغة الشعرية. ص 15.

[3] المصدر نفسه. ص 27.

صرْمٌ: قطع إبل/ القطار: الامطار، الواحد: قطر.

وهناك نوع من التقديم والتأخير إذ نجد عدولا عن الجملة الفعلية إلى الجملة الاسمية بتقديم الفاعل في الأولى إلى مرتبة المبتدأ، التي تمنحه في موقعه الجديد دلالة أقوى تجمع بين المبتدأ في التركيب، والفاعل في الجملة من أمثلة ذلك قول أبي ذؤيب:

يقولون لي: لو كان "بالرمل" لَمْ يَمُتْ <نشيبة> والطراقُ يكذبُ قيلُها [1].

فجملة (والطراقُ يكذب قيلها) من الممكن أن تكون جملة فعلية (يكذب الطراق قيلها) لكن مكانة (الطراق) وخصوصيتها لدى الشاعر جعلته يختار لها الصدارة في التركيب، لأنه يرغب في إزالة الشك وقطعه باليقين فالطراق أقوى تأثيرا فهم الذين يتكهنون بعدم موت نشيبة ابن عم الشاعر.

ويواصل وصف هذا المشهد الطللي المشحون بالهم والحزن والأسى، منظر تتداخل فيه لوحتان هما: الحياة والموت، وصراع الشاعر النفسي بين الاثنين إذ يقول لحظة دفن نشيبة:

حدرناه بالأثوابِ في قَعْرِ هُوَةٍ شديد على مَا ضُمَ في اللحد جُولُها. [2]

حيث تقدم الجار والمجرور (في اللحد) على المسند إليه (نائب الفاعل) جولها، للدلالة على الاختصاص بمعنى أن نشيبة في هذا المكان المحدد (في اللحد) دون غيره من الأمكنة، والأصل أن يتقدم المسند إليه أولا ثم المسند فما (عداهما فهو متعلقات وتوابع تأتي تالية في الرتبة ولكن قد يعرض لبعض الكلم من المزايا والاعتبارات ما يدعو إلى تقديمها)[3] وهذا ما لمسناه في البيت السابق حينما تقدمت شبه الجملة على نائب الفاعل.

وما نلمسه في قوله أيضا– رحمه الله تعالى–:

أَصْبح من أم عمرو بطنُ مُر فأجـ زاعُ الرجيع "فذو سدرِ" فأملاحٌ"

وحْشًا سوى أن فُراد السباع بها كأنها من تبغي الناس أطلاحُ [4]

---

[1] المصدر نفسه. ص 33.

الطراق: الذين يضربون بالحصى ويتكهنون/ يقولون: لو كان بمكان حسن الهواء غير وخيم

[2] المصدر نفسه. ص 34.

جولُ: لا معقول، أي رأي وتماسك/ الهوة: القبر.

[3] الهاشمي، أحمد بن ابراهيم بن مصطفى: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع. ط1. بيروت. دار إحياء التراث العربي. 1998. ص 90.

[4] المصدر نفسه. ص 45.

الجزع: طرف الوادي/ فراد السباع: لا ينفرد من السباع إلا الخبيث/ تبغي الناس أطلاح: كأنها متعبة في ربوضها.

إن الشاعر يسوق حديثا عن ديار حبيبته، واندراس آثارها وحزنه الشديد الذي كاد يبليه، ونحن أمام هذين البيتين نتحسس تأخر خبر الناسخ أصبح (وحشا) من خلال تقدم مجموعة من الأماكن التي كانت مجرى للصبابة والأماني معا (بطنُ مر فأجزاعُ الرجيع فذو سدرٍ فأملاحُ)، وهذا ليؤكد الشاعر على أهميتها قبل أن تغدو موحشة تعج بالسباع الرابضة بها، تترصد بالناس، فتقديم هذه الأماكن عن خبر الناسخ أصبح، منح للصورة الطللية خصوصية تمثلت في رحيل أم عمرو عن هذه الديار، وتركها عرضة للظروف الطبيعية الصعبة فتلاعبت بها وتغيرت ملامحها فغدت طللا تسرح فيه السباع والأشباح.

ثم إن الشاعر في ذكره لتلك الأماكن الطللية استعمل الفاء التي تفيد الترتيب والتعقيب وهذا (يكسبها سرعة وتقاربا لأن العطف بالفاء يفيد تعاقب الحدث أو الفعل في الحركة) [1] التي جعلت من اندراس الديار اندراسا سريعا متواليا.

والشعراء الهذليون يربطون أوصافهم بملامح الطلل لأنه غدا في ذاكرتهم الشعرية والشعورية حاضرا باستمرار، فنجدهم يصورون البرق فيه رعد وقطع السحاب حوله بفحل الإبل تجتمع حوله الإبل، وفي هذا ينشدنا أبو ذؤيب:

يجش رَعدًا كهَدرِ الفحلِ تتبعه أُدُمٌ تعطَفُ حولَ الفحلِ ضحضاحُ [2].

فالناقة عند العرب شيء ثمين،(وهي الحيوان المناسب للحياة في الصحراء لتحملها وعورتها ومقاومتها لظروفها القاسية من حر وقر)[3]، والشاعر هنا قدم الظرف (حول الفحل) عن الفاعل (ضحضاح) ليختص معنى التعطف للفحل من الإبل، فهو المطلوب من جماعة النوق التي دارت به. كما نلاحظ تقدم المفعول به المتمثل في الضمير المتصل بالفعل (تتبعه) عن الفاعل (أُدُمٌ) وهذا للاختصاص أيضا وتقوية حكم القوي على الضعيف.

وقوله أيضا:

صبا صبوةً بل لجَ وهوَ لجوجٌ وزالت لها "بالأنعمين" حدوجُ [4]

---

[1] الشملان، نورة: أبو ذؤيب الهذلي، حياته وشعره. عمادة شؤون المكتبات. جامعة الرياض. ط1. 1400 هـ- 1980م. ص 113.

[2] المصدر نفسه. ص 48.

ضحضاح: أصله الماء الرقيق وأراد هنا جماعة إبل قليلة.

يجش رعدا: البرق يسترخج رعدا.

[3] الدوسري، فهاد بن محمد بن فهاد: وصف القوس في الشعر العربي. أطروحة ماجستير في البلاغة والنقد. السعودية. 1435هـ-1436هـ. جامعة أم القرى. ص 47.

[4] المصدر نفسه. ص 50.

إنه يصف لحظات الوداع، والأماكن التي يمر عليها ركب المحبوبة، فيصور الهودج، وهو متشوق كل الشوق لمحبوبته، وحتى يتبين بدقة أثر المكان في نفسه، قدمه (الأنعمين) على الفاعل (حدوجُ) كما تقدمت شبه الجملة (لها) على الفاعل وهذا لفائدة تمثلت في أحاسيس الشاعر التي تدفعه إلى اختيار المواضع المناسبة لها سواء أكان ذلك شعوريا أو غيره، فالمكان الطلل أقوى تأثيرا على الشاعر من تلك الهوادج (الحدوج)، فهو الذي يوقظ ويحرك هذا الإحساس لأنه منحه سرا من أسراره قبل أن يرحل في ذاكرة الشاعر، وقوافل الرواة.

ونجد في قول أبي ذؤيب أيضا تقديم ما حقه التأخير:

إلى ظُعنٍ كالدوم فيها تزايلُ وهزةُ أجمالٍ لهُن وسيجُ [1]

فالجار والمجرور هو المقدم، والمسند إليه هو المؤخر (تزايل)، لأن الغرض من التقديم هو توجيه الأنظار إلى المقدم (الظعن)، فقد حصرت عملية التزايل إلى الظعن وحدها. ولولا إرادة الحصر لكان (التزايل) مقدما والجار والمجرور مؤخرا إذ هي طبيعة التعبير العربي عامة، والهذلي خاصة.

كما أنه خصص لتلك الجِمال مشيا سريعا، بأن قدم شبه الجملة (لهن) على لفظة (الوسيج)، فسرعة السير لم يجعلها إلا لتلك الجمالِ التي تشير إلى الرحيل والتحول، والهجرات الجماعية في الصحراء.

وقد أكثر الشعراء الهذليون من الحديث عن الظعائن (وهي ركب يرحل في بوادي الصحراء)، في قصائدهم ومقطعاتهم، واصفين أشواقهم وحبهم لمحبوباتهم على تلك الجمال، وهيئة الظعن، وما يصاحبه من ألم ولوعة الفراق. وحتى يخففوا سطوة الزمن على نفوسهم الحزينة، ما لهم غير الالتفات إلى الظعائن، وما فيها من جمال ربما تحمل في ظعنها بعض الآمال والآلام لذا يقول أبو ذؤيب:

مَالي أَحِنُ إذَا جِمالُكِ قَربت وأَصُدُ عَنكِ وأنتِ مني أقرَبُ [2]

فقد قدم الشاعر الجملة الواقعة معنى لا لفظا في جواب الشرط (مالي أحنُ) على جملة الشرط (جمالك قربت، وأصد عنك وأنت مني أقرب) لأن " إذا" ظرفية لم تتضمن معنى الشرط،

[1] المصدر نفسه. ص 51.

تزايُلُ: تزايلا القوم: تفرقوا.

[2] المصدر نفسه. ص 63.

وهذا ليؤكد على شدة حنينه وشوقه لحظة اقتراب تلك الجمال التي تحمل حبيبته، غير أنه يؤكد على صده ومنع نفسه من بث أشواقه لها كراهية أن يقول الناس فيه وفيها ما يكرهان.

فالتقديم والتأخير يمنح للتركيب الشعري فسحة من الأمل في أن يلتقي الشاعر بمن يحب، جاء ذلك من خلال تقديم الجملة (مالي أحن)، فالنحو كما يرى جان كوهين (هو الركيزة التي تستند إليها الدلالة) [1].

وتبدأ ملامح التغير والتحول بعد رحيل الآخر، وترك المكان طللا إذ يقول:

وأَرَى البلادَ إذا سَكَنتِ بغيرها جدبًا وإن كانت تظلُ وتخصَبُ [2]

ففي الجملة الفعلية (أرى البلاد إذا سكنت بغيرها جدبا) نجد تأخير المفعول به (جدبا) وهو المفعول الثاني للفعل "أرى"، والرؤية هنا ليست حسية بصرية، وإنما تعدتها إلى رؤية قلبية تعلن عن تحول الآخر، ورحيله إلى بلاد غير التي كان فيها، وقد قدمت جملة الشرط عن المفعول الثاني ليؤكد على هذه الصورة الحزينة التي تفنن في رسمها الآخر بمغادرته البلاد، حتى وإن نزلت الأمطار بها واخضرت، فهي في نظره مجرد أرض قاحلة لا حنان يعمها ولا حب يتنعم به. فالشاعر عبر التشكيل اللغوي في البيت الشعوري يمنح من خلال الفعل المتعدي إلى مفعولين (أرى البلاد... جدبا) معنى التجاوز والتعدي، فهو الذي يعتبر المكان الخصب النضير بعد رحيل حبيبته مكانا قفرا جدبا، إذ يجمع الشاعر بين نقيضتين في البيت بين الجدب والخصب، ويربطهما بحضور الآخر أو غيابه ورحيله عنه.

ومن الطبيعي أن يظهر هذا المكان الذي غادرته حبيبته في حالة من الدمار، والاندثار إذ يقول:

فلم يبقَ منها سوى هَامدٍ وَسفعِ الخدودِ معًا والنؤي

وأشعثِ في الدار ذي لمةٍ لدى إرثِ حوضٍ نفاهُ الأتيُ

كعوذِ المطعف أخزى لها بمصدرةِ الماءِ رأمٌ رَذيُ[3]

---

[1] كوهين، جون: بنية اللغة الشعرية. ص 178.

[2] المصدر نفسه. ص 63.

تطلّ: أي يصيبها الطلُ

[3] المصدر نفسه. ص 66.

الهامد: الرماد/ سفع الخدود: الأثافي/ النؤي: الحفيرة تحفر حول البيت لتمنع عنه طاء المطر.

الأشعث ذي اللمة: الوتد/ إرث الحوض: أصله/ العوذ من الإبل: الحديثات بالنتاج/

فالشاعر حاول تحديد مظاهر اللوحة الطللية من رماد وأثافي وأوتاد وحفر وقدمها عن شبه الجملة (في الدار)،فأصل الكلام:(فلم يبق في الدار سوى هامد.....)،وقد اعتمد على أسلوب الحصر (فلم يبق ... سوى هامد ... وأشعث في الدار)، إذ حصر بقاء آثار الخيام في تلك المشاهد الطللية من رماد وسفع الخدود وأشعث ذي لمة، وهذا التقديم والتأخير جاء لتقوية الحكم واختصاص المكان بنوع من الاندثار والدمار بعدما كان ينبض بالأمل والسعادة ونوع من التوازن.

وليبين المشهد الطللي أكثر قدم المفعول به المتصل بالفعل (نفاه) عن الفاعل (الأتيُ) وهذا التقدم واجب بحكم أن المفعول به ضمير متصل، والفاعل اسم ظاهر هذا من ناحية، وليرسم من ناحية أخرى للقارئ ما خلفه السيلُ بهذه الديار، فقد ألقى بأوتاد الخيام ودفعها إلى بعيد، وكوم الرماد فوق الأثافي...

ثم إن التقديم والتأخير في الجملة العربية مبحث هام يلجأ إليه المبدعون نتيجة لأبعاد ثلاث هي(بعد إيقاعي–> موسيقى، بعد تعبيري نفسي –> شخصية صاحب النص، بعد تركيبي لغوي)[1]، وأبو ذؤيب في أبياته الشعرية لجأ إلى هذه الظاهرة الأسلوبية لتحقيق غاية إيقاعية تتمثل في الحفاظ على النظام الخليلي ذو الشطرين من جهة، وحتى يبين جملة من المقاصد والغايات المتمثلة في مشاعر الحزن والأسى التي جسدتها لوحته الطللية.

ويقول أيضا مخاطبا قلبه، وناصحا إياه بالتجلد والصبر على فراق أم عمرو:

جمالكَ أيها القلبُ القريـحُ ستلقى منْ تحبُ فتستريحُ

نهيتُكَ عن طِلابك " أم عمرو" بعاقبةٍ وأنت إذٍ صَحيحُ [2]

والتقديم في هذين البيتين لم يرد اعتباطيا، بل يحمل جملة من المعاني في سياقات متعددة تركيبية ولغوية لأن الشاعر أراد أن يعطي الاهتمام للمصدر النائب عن فعله المحذوف (جمالك)، وهذا ليؤكد على ضرورة الصبر والتجلد لهذا القلب القريح وأصله: أيها القلب القريح، جمالك. وقد قدم المفعول المطلق للفت الانتباه والاهتمام به والتأكيد على المعنى، مما يؤدي إلى التجانس اللفظي، فلو أن الشاعر ذكر البيت على طبيعته لكان هناك نوع من الملل والضجر. فالتقديم والتأخير ظاهرة لا تكسر قوانين اللغة المعيارية لتبحث عن قوانين بديلة،

[1] صالح، لحلوحي: الظواهر الأسلوبية في شعر نزار قباني. كلية الآداب واللغات بجامعة محمد خيضر– بسكرة، جانفي 2011.

[2] المصدر نفسه. ص 68.

جمالك: تجمل/ بعاقبة: بثبات في آخر الزمان/

وإنما تكسر وتخرق القاعدة باعتناء بما يكون استثناءا وتميزا، والأمثلة واردة بكثرة في شعر الهذليين كقول أبي ذؤيب:

عَصَاني إليها القلبُ إني لأمْرِهِ سميعٌ فما أدري أرشُدُ طلابُها؟ [1]

حيث قدم أيضا الجار والمجرور (إليها) عن الفاعل (القلب)، كما تقدمه أيضا المفعول به لأنه ضمير متصل وتقدمه إلزامي، وشبه الجملة (إليها) جاءت لتلفت انتباه القارئ إلى ذلك الجفاء بينه وبين الآخر محبوبته، بل إنه عصيان لربما كانت هي السبب في إيجاده، فهو قبل هذا البيت يصرح قائلا:

وقد طفت من أحوالها وأردتُها سنين فأخشى بعلها أو أهابها[2]

فما على قلبه إلا أن يساير عصيانها وجفاءها.

كما أننا نلمس ظاهرة التقديم والتأخير في قوله:

ما بالُ عيني لا تجفُ دموعها كثيرٌ تشكيها قليلُ هُجوعها [3]

فالأصل الظاهر في ترتيب عناصر الجملة الاسمية أن يتقدم المبتدأ على الخبر في الجملة المجردة من النواسخ، أو في حال دخول الأفعال والأحرف المشبهة بالفعل (النواسخ)، لكن قد يتأخر المبتدأ، ويتقدم الخبر عليه، لأسرار بلاغية، ففي قوله: (كثيرُ تشكيها، قليل هجوعها)، جملتان اسميتان تقدم فيهما الخبر (المسند) عن المبتدأ (المسند إليه)، فالمستوى السطحي للجملتين الاسميتين (كثير تشكيها، قليل هجوعها) يكشف لنا عن انزياح في التركيب ومخالفة في الترتيب المثالي لركني الجملة الاسمية: المسند إليه+ المسند.

البنية السطحية تخالف مقتضى الظاهر=	كثير	تشكيها	/ قليل	هجوعها	
	|	|	|		مبتدأ مؤخر
	خبر مقدم	مبتدأ مؤخر	خبر مقدم		

[1] المصدر نفسه. ص71.

[2] المصدر نفسه. ص 71.

[3] المصدر نفسه. ص 86.

البنية العميقة حسب مقتضى الظاهر= تشكيها كثير/ هجوعها قليل

↓ ↓ ↓ ↓

مبتدأ خبر مبتدأ خبر

فهناك فرق بين قولنا:

(تشكيها كثيرٌ، وهجوعهاَ قليلٌ) وبين النظم الذي جاء عليه، إذ في تقديم الخبر: كثيرٌ، قليلٌ على المبتدأ: تشكيها/ هجوعُ، دليل على فرط الشكوى، وكثرتها، وقلة الراحة، وكأنه يفتح عرضا حزينا للقارئ كله أسى وألم لفقد الأحبة والأهل.

ولنا أن نتحسس قيمة الخبر الذي أتت به العقبان في هذه الأرض الخالية في قوله:

فبينا يمشيان جرت عقابٌ من العقبانِ خائتة دفوف

فقال له وقد أوحت إليه ألا لله أمكَ مَا تعيفُ [1]

وحتى يلفت الشاعر القارئ أو السامع إلى قيمة ما ستوحي به العقبان إليه ،وظف حرف الاستفتاح "ألا" مقدما إياه، بناء على أن الحرف "ألا" يقع في أول الكلام، وهذا ما ورد في الشطر الثاني من البيت الشعري بحكم أنه ورد جملة مقول القول، وقد أتبع ذلك بشبه الجملة (لله) لتقوية الفكرة والتلميح إلى خطورة ما سيسمع أو عظمة الخبر الذي ستأتي به هذه العقبان في هذا المكان الطلل، ويستأنف قائلا:

بأرضٍ لا أنيسَ بها ييابٍ وأمسلةٍ مَدَافعها خليفُ [2]

فهو يقدم شبه الجملة (بأرض) المتكونة من الجار والمجرور لعنايته واهتمامه بالمتقدم المتمثل في هذه الأرض الخالية، والأماكن المقفرة حيث نفى الشاعر وجود الأنس بها نفيا شمل جميع الأفراد، وليؤكد هذه اللوحة الشاحبة، كرر شبه الجملة (بها) إذ يعود الضمير (الهاء) على (الأرض)، مراعاة للنظم وطلبا للإيقاع الموسيقي.

ويقول أيضا في مقام التقديم والتأخير، ليخصص حديثه دائما عن المشهد الطللي بهذه الأرض الخالية المقفرة التي تتلاعب بها الريح الباردة:

واعْصَوصَبت بَكَرًا منْ حَرْفٍ ولها وَسْطَ الديار رَذيات مرازيحُ[3]

---

[1] المصدر نفسه، ص 101.

تعيفُ: تزجرُ/ أوحت: أخبرت/ خائنة: منقضة.

[2] المصدر نفسه. ص 101.

[3] المصدر نفسه. ص 108.

حيث قدم الشاعر شبه الجملة (لها وسط الديار) عن المبتدأ الموصوف ليكشف لنا عن أفول الحياة، وتبدل الحال بهذه الأرض، إذ أن الشاعر وصف الإبل بشدة الهزال، وقد ألقت الريح بها فلم تتمكن من النهوض لشدة جدب الأرض وموتها.

ويقول أيضا حينما وصف هذه الأرض الخالية، فما يميزها إلا السرابُ:

يجري بجوته مَوْجُ السراب كأنْ ضاحِ الخزاعي حازتْ رنْقهُ الريحُ [1]

فالجملة الفعلية يأتي الفعل فيها أولا ثم الفاعل ثانيا، لكن ما يلاحظ تقدم أحد المتعلقات عن الفاعل المضاف (موجُ السراب)، إذ تقدمت شبه الجملة المتكونة من الجار والمجرور (بجوته)، وكان لهذا التقدم، وتأخر الفاعل اختصاصا وتحديدا للمكان الذي تلاعبت فيه لوحة السراب، فأبو ذؤيب قد أبدع بحسه الشعوري واللاشعوري بهذا التقديم والتأخير، فسبق إلى ذكر الساحة (مكان) التي جرى بها السراب، فغدت طللا كئيبا ينبئ بالخوف والرهبة، وربما الموت الذي خيم على صدور الشعراء أينما حلوا وارتحلوا، يقول منير سلطان في الأثر النفسي في ظاهرة التقديم والتأخير: (حين نقدم ما لا حق له في التقديم، نكون قد أحدثنا تغييرا في المواقع، وفي الصلاحيات، وفي الأضواء، وفي الأثر النفسي، لأن المقدم يحتل مركزا ممتازا، فهو أول ما تقع عليه العين، وأول ما نتأثر به، وأول ما تعجب به. فأول ما تقع النفس تحت أضوائه، فتنشغل به، لأنه يستحق هذا، ولأنه في غير مكانه الذي تعودنا أن نراه فيه، ثم تأتي الألفاظ الأخرى، فتكون الشحنة التي استحوذ عليها اللفظ المقدم قد قلت) [2] كما في قوله:

يستنُ في جانب الصحراء فائرهُ كأنه سَبطُ الأهدابِ مملوحُ [3]

فقد استحوذت شبه الجملة (في جانب الصحراء) التي تقدمت عن الفاعل (فائره) في البيت وأكسبته دلالة الاهتمام والعناية، إذ تقدم المكان عن السراب لأهميته ففي الصحراء تشتد صورة السراب بروزا، إنه المكان الذي يشكل (مسرحا كبيرا في حياة الشاعر العربي ومعينا رقراقا لا تنضب مياهه)[4].

اعصَوْصَت: اجتمعت/ بَكرًا: بكرة/ حرجفٍ: الريح الشديدة/ الرذي: المتروك.

[1] المصدر نفسه. ص 111.

جوته: ساحته/ الأنضاح: العظام/ حازت رنقه الريح: ذهبت بما عليه من الغبار والتراب والريش/ الخزاعي: رجل معلوم.

[2] سلطان، منير: بلاغة الكلمة والجملة والجمل. منشأة المعارف. الاسكندرية. ط1. 1988. ص 138.

[3] المصدر نفسه. ص 112.

يستن الفائرُ: السراب يفور/ سبط: البحر/ الأهداب: أكنافه/ مملوح: ماء ملح.

[4] الدوسري، فوزية مبارك: الوصف لدى الشعراء الصعاليك حتى نهاية العصر الأموي. رسالة دكتوراه. 1429هـ-1430. (بتصرف)

و من مظاهر التقديم والتأخير أيضا تقدم الضمائر العائدة على المطلوب في قوله:

ديارُ التي قالت غداةَ لقيتـها صبوتَ (أبا ذئب) وأنت كبيرُ

تغيرتَ بعدي أم أصابك حادثٌ من الأمرِ أم مرت عليك مرورُ[1]

حيث تقدم ضمير المفرد المذكر المخاطب (أنت)، الذي جاء في صورة الضمير المتصل في الأفعال (صبوت، تغيرت، أصابك) وكلها تعود على الشاعر أبي ذؤيب الذي ما انفك يصرح في شعره بأنه المطلوب من حبيباته، لا الطالب لهن، وفي هذا قدم الضمير المتصل لإظهار اهتمام الآخر به. فأبو ذؤيب يجمع بين الطلل والمرأة لأن هذه الأخيرة قادرة على (إثارة الشجن وتأمل أطياف الماضي المفقود، تلك هي نقطة اللقاء بين رمزية الطلل والمرأة).

ويبدي الشاعر ترفعه عن الآخر، وصبره على فراقها له:

فراقُ كقيص السن فالصبر إنه لكل أناسٍ عثرةٌ وجبورُ

وأصبحت أمشي في ديارٍ كأنها خلافَ ديارِ الكاهلية عُورُ[2]

حيث قدم الجار والمجرور (لكل أناس) عن المسند (عثرة)، والمجرور هنا ورد من ألفاظ العموم (كلُ) الذي يدل تقديمه على مقصد الشمول لجميع الناس وعلى تأكيد معنى التعثر والخطأ للناس، دون استثناء، وهذا يحيل القارئ إلى عدم تأثر الشاعر بفراقها. ثم جعل المسند (عورُ) متأخرا عن المسند إليه (اسم كأن الذي ورد ضميرا متصلا (ها)) بتقدم ما يتعلق بالمسند إليه (اسم كأن) الذي جاء تقدمه ضروريا وطارئا، فلو تأخر بقولنا:

(كأنها عورُ خلاف ديار الكاهلية) لحدث الغموض ولما انتظم الكلام، والشاعر بتقديمه (خلاف ديار الكاهلية) عن المسند (عورُ) رسم لنا حالة التحول والتغير لهذه الديار التي كانت قبل فراق المحبوبة تنسب إلى بني كاهل، ولكنها استحالت إلى طلل يترقب فيه طيفها. فتقديم عنصر من عناصر التركيب الاسمي جاء لتوضيح مشهد التحول من مكان نابض بالحياة إلى طلل ارتسمت في أركانه صور البعد والفراق.

ويؤكد في كل بيت شعري ينظمه على ظاهرة التقديم والتأخير التي تعبر غالبا عن لوحة الافتتاح الطللية التي لزمت الشعر العربي عموما والهذلي خصوصا إذ يقول:

---

[1] المصدر نفسه. ص 137.

[1] المصدر نفسه. ص 138.

قيص السن: انشقت بالطول/ الكاهلية: نسبها إلى بني كاهل/ تلك الديار عورُ: ومنهم قولهم: خلق أعور: فاسدُ.

عَفَا بَعدَ عَهدِ الحي منهم وقد يُرى به دعسُ آثارٍ ومبركُ جاملِ [1]

فالملاحظ تقدم الجار والمجرور (به) عن نائب الفاعل (دعسٌ) ليخصص المكان دون غيره بالوطء الكثير إذ اندرس وانمحى بعد ارتياد ووطء الجمال فيه، فقد غدا مَبْركا لها، وموطنا لراحتها.

وفي مقام التخصيص أيضا قوله:

رآها الفؤادُ فاستضِلَ ضلاله نياقا من البيض الحسانِ العطابلِ[2]

حيث تقدم في التركيب الفعلي المفعول به الوارد ضميرا متصلا (الهاء) عن الفاعل (الفؤاد) وهذا ليمنح المتقدم أهمية وعناية في نفسه، فمحبوبته تتراءى له في هذا المكان كطيف رآه فؤاده لا عينهُ، فجمع بين صورة تلك الجمال التي حولت الديار إلى طلل سكنته بصورة المرأة التي رحلت عن هذه الديار مخلفة طيفها الذي جعل من الشاعر مغلوبا على أمره، فهو الذي يسيره قلبه لا عقله.

ويقول أيضا:

أَلا هَلْ أتى أم الحويرثِ مَرسَلُ نعم خالدٌ إن لم تعقه العوائقُ [3]

تأخر الفاعل (مرسلُ) عن المفعول به (أم الحويرث) المتقدم عنه، فالمستوى السطحي للجملة الفعلية (أتى مرسَلُ أم الحويرث)، يكشف لنا عن مخالفة في الترتيب الأساسي للجملة مفاده تخصيص المتقدم بتلك الرسائل دون غيرها من النساء، فأم الحويرث هي المقصودة بتوجيه وإتيان المرسل إليها. كما أنه قدم المفعول به (الهاء) المتصلة بالفعل (تعقه) عن الفاعل (العوائق)، وهذا التقدم ضروري بحكم أن المتأخر اسم ظاهر والمتقدم ضمير متصل، هذا من ناحية، والحفاظ على إيقاع البيت الشعري، ولتأخير المساءة والمصائب التي قد تعترضه في نقل الخبر لأم الحويرث من ناحية ثانية.

ويقول في موضع آخر مخاصما أم عمرو حين جاءت تعتذر منه:

تريدين كيما تجمعيني وخالدًا وهل يجمَعُ السيفانِ ويحك في غمدِ [4]

---

[1] المصدر نفسه. ص 140.

الدعسُ: الوطء الكثير/ الجامل: جماعة الإبل الذكور، وليس له واحد/ عفا: درسُ

[2] المصدر نفسه. ص 141.

استضل ضلاله: طلب منه أن يضل فضل/ نياقا: منيقة طويلة عظيمة. العطابل: واحده عطبول: الطويلة العنف.

[3] المصدر نفسه. ص 151.

[4] المصدر نفسه. ص 159.

حيث توسطت الجملة الاعتراضية بين نائب الفاعل (السيفان) وشبه الجملة من الجار والمجرور (في غمد) لبيان ما وصلت إليه العلاقة بينه وبين أم عمرو، إذ وضحت (ويحك) وأكدت شذوذ العلاقة وفشلها إذ لا يصح أن يجمع الشاعر أبو ذؤيب مع غريمه (خالد) وهو ابن أخته، في بيت حميمي واحد، واستفهم أبو ذؤيب استفهاما إنكاريا في الشطر الثاني حتى يشير إلى رفضه المطلق لمثل هذا الوصال الفاشل.

ونحن أمام هذه اللوحة الافتتاحية نتحسس طللية الفراق المؤكد بينه وبين أم عمرو.

وها هو الشاعر ساعدة بن جؤية يطالعنا بهذا التقديم والتأخير في قوله:

يقرو أبَارِقَه ويدنو تارةً لمدافِئٍ منها بهن الحلَبُ[1]

فقد ارتسمت لدينا صورة طللية لذلك الظبي الذي يتبع الآثار حتى لا يصاب بالبلل، ويقترب من مواطن الدفء ،حيث قدم الشاعر الجار والمجرور (بهن) على المسند إليه (الحلبُ) ليحدد الموضع الذي تبحث عنه الظباء حتى تحمي من السيل.

وقوله في موضع آخر:

مِنْ كل فج تستقيم طِمرة شوهاءُ أو عبْلُ الجُزارة منهبُ [2]

إذ تقدم الجار والمجرور (من كل فج) مع المضاف إليه على الجملة الفعلية (تستقيم) وهما من متعلقاتهما وكان التقديم في هذا المقام سعيا لتحقيق الاختصاص وتحديد الموضع (الطريق) قبل ظهور الخيل الطويلة.

ويطالعنا الشاعر المتنخل بظاهرة التقديم والتأخير في قوله:

هل تعرف المنزلَ بالأُهيل كالوشمِ في المعْصَم لم يَجْمُلِ

وحَشًا تعفيه سوافي الصِبا والصيفُ إلا دِمَن المنزلِ [3]

فقد التزم الشاعر في البيت الأول من لاميته التركيب المعياري للجملة الفعلية (هل تعرف المنزل) ثم ثنى على هذه المعيارية بأن كسرها، وقدم المفعول به الوارد ضمير متصلا في

---

[1] المصدر نفسه. ص 170.

يقرو: يتبع/ الأبارق: جبال من حجارة وطين أو حجارة ورمل/ الحلب: بقلة جعدة غبراء في خضرة تنبسط على وجه الأرض يسيل منها لبن إذ قطع منها.

[2] المصدر نفسه. ص 185.

غبل الجزارة: قال أبو سعيد: يستحب أن يكون الفرص عبل القوائم/ طمرة: طويلة/ الشوهاء: المشرقة.

[3] المصدر نفسه. ج2. ص 01.

الفعل (تعفيه) عن الفاعل المضاف (سوافي الصبا) وهذا لعنايته بالمتقدم، (المنزل)، حيث إن الفعل (عفا) يرتبط دلاليا بزوال واندراس المكان حتى يغدو طللا تلعب فيه الوحوش.

وقوله:

عرفتُ بأَجْدُثٍ فنعافِ عِرْقٍ عَلاَماتٍ كتجبيرِ النماطِ

كوَشْمِ المعصمِ المغتال عُلَت نواشِرُهُ بِوَشمٍ مستَشَاطِ [1]

فالملاحظ على البيت الأول أنه قد قدم متعلقات الجملة الفعلية من الجار والمجرور، واسم المعطوف (بأجدث فنعاف عرقٍ) على المفعول به (علامات)، وهذا لدلالة الاختصاص، وتحديد المواضع الطللية (أجدث، نعاف عرق) التي برزت فيها آثار وكأنها تنقيش وشم في معصم ممتلئ.

كما أنه تمكن من التحكم في دلالة التصوير الطللي بأن أخرت الجملة الفعلية المتكونة من المسند والمسند إليه (عُلت نواشرُهُ) عن الجار والمجرور (كوشم...) والتركيب النحوي السطحي لها هو (علت نواشرُهُ كوشم المعصم المغتال...)، ولعل هذا المستوى السطحي يوضح للقارئ انزياحا في الترتيب والتركيب، لأن الشاعر في مقام التأكيد والإلحاح على إبراز التحول والتغير الذي طال هذه الأماكن بقوله: (كتحبير النماط، كوشم المعصم المغتال) هذا من جهة، وليحافظ على توالي الجار والمجرور الواقعين مشبهين بهما من جهة ثانية.

ويقول صخر الغي الهذلي واصفا مكانا ارتسمت فيه فسيفساء طللية:

لِحَيةِ جُحرٍ في وجارِ مقيمة تنمى بها سَوْقُ المنا والجوالِب [2]

إذ يطالعنا البيت الشعري بتقديم الجار والمجرور (لحية جحر) مؤكدا على المعنى ذاته (في وجار مقيمة) عن الجملة الفعلية (تنمى)، ليحدد معالم المكان الطللي الذي غادرته حركة الناس، فلم يبق منه سوى الحيات تترصد، والشاعر قد أخر الفاعل المضاف (سوق المنا) عن الجار والمجرور (بها) الذي يحمل معنى الاختصاص؛ اختصاص الحية بسمها الذي يسوق الموت إلى أخيه أبي عمرو– فالتقديم والتأخير في هذا البيت يعد من مظاهر الانزياح المفضية إلى الإبداع الفني، وتشكيل لوحة طللية كلها غربة واغتراب للشاعر صخر حين فارق أخاه.

وقوله:

---

[1] المصدر نفسه. ص 18.

[2] المصدر نفسه. ص 51.

الوجار: جحر الحية والضبع/ المنا: القدر/ الجوالب: ما يجلب النهر.

إني بدهماء عَز مَا أجِدُ عاوَدني مِنْ حِبابها زُؤدُ[1]

حيث تقدم المفعول به الذي ورد ضميرا متصلا بالفعل (عاود) وهذ التقدم ضروري واجب بحكم أن المتقدم ضميرا متصلا، والفاعل اسم ظاهر، تأخر ذكره لضرورة نحوية، وأخرى إيقاعية وهو (زؤدُ)، كما يطالعنا تقدم الجار والمجرور (من حبابها) على الفاعل للعناية بالمتقدمين (الشاعر، الحب).

وقوله في موضع آخر يرثي ابنه تليدًا:

إلى جَدَثٍ بجنب الجو رَاسٍ به مَا حَلَ ثم به أقَاما [2]

فالمستوى التركيبي العميق (راس إلى جدث بجنب الجو)، إذ تقدم شبه الجملة (إلى جدث) الواقعة موقع الخبر (المسند) عن المبتدأ (المسند إليه) (راس)، وهذا ليخصص غربة المكان وطلليته قبل الإقامة فيه، فالحدث يشير إلى الوحشة والفراق الأبدي، ويؤكد على هذه الدلالة في عجز البيت بأن تقدمت شبه الجملة عن الفعلين:(حل، أقام)، وهذا يشير إلى هذا الطلل الموحش الغريب عن ابنه (الجدث: القبر) ويواصل قائلا:

وما إنْ صَوْتُ نائحةٍ بليلٍ بِسَبْلَلَ لا تنامُ مَعَ الهُجُودِ [3]

حيث يتراءى لنا التقديم جليا في الجار والمجرور (بسبلل) الذي تقدم عن الجملة الفعلية (لا تنام)، وهذا إتماما للمعنى، إذ أنه ذكر زمن النواح فلا بد من تحديد المكان الذي لفت زواياه بالحزن والأسى لفراق ابنه، وفي هذا اختصاص لهذا الموضع دون غيره.

ولهذا يتضح لنا أن التقديم والتأخير في النص الهذلي الواصف للطلل يهدف إلى تحقيق وظيفة دلالية وجمالية، وهذا ما يرجح بلاغتها ويفجر جماليتها.

ومنه تقديم شبه الجملة عن خبر الناسخ أصبح في قوله:

فأصبحَ ما بين وادي القصو رِ حتى يلملمَ حوضاً لَقيفا [4]

حيث تقدم الظرف المكاني الدال على الموضعين (وادي القصور ويلملم) عن خبر أصبح (حوضا)، وهذا لإثارة الذهن وتشويق المتلقي، ومراعاة نظم الكلام، ولأن في هذا التقديم مراعاة

---

[1] المصدر نفسه. ص 57.

[2] المصدر نفسه. ص 62.

[3] المصدر نفسه. ص 67.

سبلل: موضع.

[4] المصدر نفسه. ص 72.

وادي القصور، يلملم: موضعان/ ماتح: يملأ دلوه/ نازع: ينزعها.

لجانب المعنى واللفظ جميعا، فالإثارة وتشويق المتلقي أمر معنوي، ومراعاة النظم أمر لفظي إذ يتعالق الغرضان: المعنوي واللفظي دون أن يخل أحدهما بالآخر.

وفي قوله أيضا: لَهُ ماتحٌ وله نازعُ يَجشان بالدلو مَاءً خسيفًا [1]

إذ تقدم الخبر (المسند إليه) (له) على المبتدأ (ماتح) (نازع)، وهذا لمشاكلة في العبارتين، وليختص هذا الحوض دون غيره من الأماكن التي أحالها السيل إلى أطلال، وجعلها ممتلئة عن آخرها.

فمخالفة مقتضى الظاهر في ترتيب الكلام تعد وسيلة أسلوبية بارعة لجذب انتباه المتلقي إلى تلك اللوحات الفنية التي ارتسمت عليها الأطلال شاخصة، متحدية الزمن لتعبر فعلا عن الصراع الأزلي بين الوجود والعدم.

ويقول أبو كبير مستحضرا لحظة طللية شخصت أمامه، فبدا غريبا:

فقدَ الشبابَ أبوكِ إلا ذكره فاعْجَب لذلك فِعْلَ دَهرٍ واهكَرِ [2]

إذ قدم الشاعر في التركيب الفعلي المفعول به عن الفاعل، إذ جاء المتقدم (الشباب) لبيان شوق الشاعر إلى فترة الصبا الجميلة، وأخر الفاعل (أبوك) حتى يؤكد الحكم ويثبته في ذهن المتلقي، فربط فقد الشباب بعلاقة الأبوة.

وقوله في موضع آخر:

في مرتعِ القُمُرِ الأوابدِ أسْقيت ديم العماءِ وكُل غيث مُثجمِ[3]

فالانزياح المكاني في هذا السياق الشعري يظهر من خلال تقديم الجار والمجرور مع المضاف إليه والنعت عن الفعل (أسقيت)، والمستوى العميق هو (أسقيت ديم العماء في مرتع القمر الأوابد) لكن الشاعر، خالف الترتيب المعياري للتخصيص والقصر، حيث كان المتأخر (أسقيت) مقصورا على المتقدم (في مرتع القمر الأوابد)، فالمطر لما أثجم نزل بغزارة في مرتع الأوابد دون غيرها من الأماكن الطللية، وهذه المخالفة مقصودة ترشد المتلقي إلى إيحاءات أسلوبية في غاية الدقة والإتقان. ويتطلب الوقوف عليها حسا لغويا مدربا.

وهناك نمط آخر من التقديم والتأخير نجده في قول أبي خراش الهذلي:

---

[1] المصدر نفسه. ص 67.

[2] المصدر نفسه. ص 101.

[3] المصدر نفسه. ص 112.

لعمري لقد راعت أميمةَ طلعتي وإن ثوائي عندها لقليلُ [1]

ففي عجز البيت تأخر خبر إن (قليلُ) عن المسند إليه (ثوائي) إذ تقدمت شبه الجملة (عندها)، وهذا لاختصاص الإقامة عند أميمة دون غيرها، كما أنه في صدر البيت كذلك نجده يقدم المفعول به (أميمة) عن الفاعل المضاف إلى ياء المتكلم (طلعتي) وهذا كله للعناية بالمتقدم وتخصيصه بالحكم دون الآخرين– كما نلحظ ذلك أيضا في قوله:

ولا تحسبي أني تناسيْتُ عهدَهُ ولكن صبري يا أميمَ جميلُ [2]

حيث توسط أسلوب النداء الذي جاء في شكل منادى مرخم (أميم) بين المسند إليه (صبري) والمسند (جميل)، طلبا للتخصيص والقصر، فالمتقدم دائما يأخذ المكانة المتميزة من فكر الشاعر وقلبه، حتى وهو في لحظات التذكر واستحضار لوحات الماضي الممزق.

ويقول أيضا في المقام ذاته:

فباتت تراعي النَجمَ عينُ مريضةُ لمَا عالَها واعتادها الحزنُ بالسُقم [3]

حيث تقدم خبر بات الوارد جملة فعلية (تراعي النجم) عن اسمها (عينُ)، وأصل الكلام في الترتيب المعياري (فباتت عين مريضة تراعي النجم)، وهذا التقديم والتأخير لتهويل الأمر، وبيان حالة الشاعر الكئيبة الذي يعيش فترة صعبة.

كما نجد أنفسنا في هذا التركيب أمام فعلين، يتطلب كل منهما مرفوعا، فالأول يحتاج إلى اسم مرفوع بناء على أنه فعل ناقص (بات) والثاني يحتاج إلى فاعل وليس في الجملة إلا لفظ واحد يصلح لذلك وهو:(عينُ)، فلأيهما نعطيه؟ وأيهما نقدر اسمه ضميرا مستترا؟ وهذه الظاهرة الأسلوبية تسمى **بالتنازع** وهو (أن يتزاحم فعلان متصرفان، أو ما يشبههما على معمول واحد بعدهما مطلوب لكل منهما) ولو اعتبرنا (عينُ) فاعلا للفعل (تراعي) لتجلت ظاهرة تقديم المفعول به (النجوم) عنا لفاعل، وهذا لتشويق المتلقي إلى الكلام المتأخر.

ويقول مصورا أحد المواضع تصويرا كله غربة ووحشة:

أمسى سُقامُ خلاءً لا أنيسَ له إلا السباعُ، ومرُ الريح بالغَرفِ[4]

---

[1] المصدر نفسه. ص 116.

[2] المصدر نفسه. ص 116.

[3] المصدر نفسه. ص 151.

[4] المصدر نفسه. ص 156.

يتراءى لنا تركيب نحوي معياري للجملة (أمسى سقام خلاءً) وهذا لأنه يتحدث عن هذا المكان الطلل، بعد أن أردفه بأسلوب قصر إذ قصر السباع في هذا الموضع الموحش الذي يغيب فيه الأنس، وتدب فيه الوحوش والرياح الزفوف.

ويقول:

في ذات رَيدٍ كذلقِ الفأسِ مُشرِفةٍ طريقُها سَرَبُ بالناسِ دَعْبُوبُ

لَمْ يبقَ من عرشها إلا دعامَتُها جِذلانِ منهَدِمُ منها ومنصُوبُ [1]

فالملاحظ في البيت الأول أن شبه الجملة (في ذات ريد) تقدمت عن الجملة الاسمية (طريقها سَرَبُ) وهذا لتخصيص الموضع المتمثل في ذلك الحرف الناتئ من الجبل وقصر عليه الوطء من الناس ثم انتقل ليصف ما خلفه الزمن من هذا الموضع الذي غدا طللا، حيث أخر الفاعل (دعامتها) عن فعلها (يبق) وهذا ليشير إلى أن هذا المكان المتميز قد تحول وتغير تغيرا جليا بفعل الوطء الكثير، فما بقي فيه إلا ثمام يستظل تحته، فالتقديم والتأخير في هذا البيت جاء لتعجيل المساءة.

ولنا نوع آخر من التقديم والتأخير في قول أمية بن أبي عائذ:

أَجازَ إلينا على بعـده مهاويَ خرقٍ مَهَابٍ مَهَالٍ

صحاري تغولُ جنانُـها وأحدابُ طودٍ رفيعِ الجبالِ

خيالُ لجعدة قد هَاجَ لـي نُكَاسا من الحب بعد اندمالِ

تسدى مع النوم تمثالـها دنُوَ الضبابِ بطـلِ زُلالِ [2]

فقد تقدم ذكر المواضع التي قطعها الشاعر (مهاوي خرق، مهاب ،مهال صحاري) عن الجملة الفعلية (تغول جنانها)، وهذا للتشويق إلى الكلام المتأخر، والتأكيد عليه، إذ حدد الأماكن أولا، ثم جعلها موحشة تغولت زواياها حتى أنه تراءى له خيال هيج أحاسيسه، وهنا نجد أن الفعل تأخر عن الفاعل في البيت الثالث (خيالُ قد هاج لي)، وهذا التقدم ورد لتعجيل المسرة في قلب الشاعر، فلا شيء حرك أشجانه إلا هذه الصورة التي ارتسمت في هذه المواضع.

---

[1] المصدر نفسه. ص 159-160.

الريد: حرف ناتئ من الجبل كحد الفأس/ سربُهُ: شائع/ دعبوبُ: موطوء/ من عرشها: أن يوضع فوق هذه الدعامة ثمام أو شيء يستظل تحته/ جذلان: عود قائم وآخر ساقط.

[2] المصدر نفسه. ص 172-173.

أجازَ: قطع إلينا/ مهاوي: كل مهوى من جبلين/ مهاب: موضع هيبة/ مهال: من الهول/ تغول جنانها: تكون واحدة من الغيلان/ الحدب: ما ارتفع من الأرض/ اندمل: إذ أفاق.

وليؤكد على هذا الخيال قائلا: (تسدى مع النوم تمثالها) إذ قدم (مع النوم) مؤخرا الفاعل (تمثال) لدلالة التوضيح وإزالة اللبس عن القارئ، إذ لا يمكن أن يرى خيالها إلا وقت النوم.
وقال أسامة بن الحارث:

فو الله لا يبقى على حدثانه طريدٌ بأوطانِ العلاية فاردُ [1]

فالتقديم حلي في البيت إذ تقدمت شبه الجملة (على حدثانه)، وتأخر الفاعل (طريد) عن عامله (لا يبقى)، ولدلالة تعجيل المساءة، كما تقدمت شبه الجملة (بأوطان العلاية) عن المسند إليه (فاردُ)، لتحديد وتخصيص موضع العلاية دون غيره من الأماكن التي تقضي على كل طريد ولو كان ممتلئا، ففي هذا دلالة على الهلاك والموت.

فالتقديم والتأخير يعد من أبرز عناصر التشكيل التركيبي وأكثرها وضوحا في الشعر الهذلي، بل إنه يعتبر من أقوى أسباب الانزياح المفضية إلى الإبداع الفني، ولأن المقام لا يتسع لدراسة وتحليل جميع صوره في النص الشعري الهذلي، فإننا اكتفينا بالوقوف على بعض هذه الصور التي عبرت فعلا عن الطلل ومشاهده الكئيبة، وأثرها على قائلها، محاولين الكشف من خلالها عن جماليات هذا الأسلوب، وأغراضه الكامنة وراء تقديم ما حقه التأخير، أو تأخير ما حقه التقديم.

ثم إن العدول والخروج عن الترتيب النحوي من أهم مقومات التحليل الأسلوبي، ولا يكون هذا التقديم والتأخير اعتباطا، بل لعلة وغرض مقصود يبيح للمتكلم التوسع لإبراز الملكة التي يمتلكها في سياقات مختلفة وفيها من الشجاعة ما يمكنه من مخالفة مظهر من مظاهر وقرائن المعنى دون خشية اللبس، واعتمادا على قرائن أخرى تفي بالغرض، وتجعل المعنى أرقى من حيث دلالته وبيانه.

[1] المصدر نفسه. ص 202.
العلاية: مكان/ الفارد: الممتلئ من الحمير.

المبحث الثاني: جمالية الانزياح والإيحاء الدلالي في المكون الطللي.

الملفت للنظر في الشعر الهذلي هو تعبير الشعراء عن بعض المعاني بطريقة غير مباشرة، حيث نجدهم يريدون إثبات معنى من المعاني، فلا يذكرونه باللفظ الموضوع له في اللغة، بل يلجأون إلى لفظ آخر موضوع لمعنى آخر، ولكنه تابع للمعنى الذي يريدونه، فيعبرون بهذا اللفظ عما يريدون، لعلاقة بين المعنى الأصلي والمعنى المراد، وهذا الأسلوب الذي يوظفون في تعبيرهم عن المعاني والأفكار يندرج تحت تسمية (الانزياح والإيحاء الدلالي) والذي يقصد به: الانتقال من المعنى الأصلي والمعجمي للفظة إلى المعنى المقامي الذي تكتسبه الكلمة حينما توضع في سياق معين يحدد معنى الجملة بأكملها، إذ تنزاح الدوال عن مدلولاتها فتختفي الدلالات المألوفة للألفاظ لتحل محلها دلالات جديدة غير معهودة يسعى إلى إثباتها المبدع في المتلقي.

ومعنى ذلك أن الانزياح الدلالي يستند على استبدال المعنى الحقيقي أو السطحي للفظة بالمعنى المجازي العميق، حيث يتم الانتقال من المعنى السطحي الأول إلى المعنى العميق الثاني.

ثم إن الجانب الجمالي للانزياح يكمن في الانحراف عن الاستعمال العادي للغة، وتوليد الدهشة والغرابة لحظة اصطدام القارئ بالنص، وهذا هو السر في تركيز الأسلوبيين على الانزياح الذي يؤدي إلى (صدمة القارئ على نحو يولد دهشة، واستغرابا لديه) [1]، وتنبغي الإشارة هنا إلى أن هذا الانزياح لا يراد به إبدال أحد المعنيين بالآخر بقدر ما يراد به عملية التفاعل بين هذين المعنيين، ذلك أن المعنى الأساسي فيه لا يختفي ولكنه يتراجع إلى خط خلفي وراء المعنى المقامي، وهكذا تقوم بين المعنيين علاقة تفاعل ومن خلال هذه العلاقة والتفاعل يبرز الإيحاء الدلالي.

والجدير بالذكر أن عبد القاهر الجرجاني قسم المعنى إلى ضربين: المعنى، ومعنى المعنى فالضرب الأول هو (القول على سبيل الحقيقة، حيث يتقيد صاحب الخطاب بالمعنى والدلالة المعجمية، أي تفسير ألفاظ اللغة بعضها ببعض، مثل أن يقال في " الشرجب" إنه الطويل)[2] وقد سمى عبد القاهر هذا النوع "تفسيرا" ولا يكون للتفسير إلا دلالة واحدة هي دلالة اللفظ.

[1] عدنان حسين، قاسم: الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي. ص 197.

[2] ينظر الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، ص 444.

أما الضرب الثاني فهو القول على سبيل المجاز حيث يخرج الكلام إلى معان جديدة غير تلك التي يوجبها ظاهره، وهي معان يعقلها السامع من المعنى الظاهر على سبيل الاستدلال، أي حسب تعبير عبد القاهر "معنى المعنى" أي أن (تعقل من اللفظ معنى، ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر) [1] ومثال ذلك قول الشاعر:

تجولُ خلاخيل النساء ولا أرى لِرملةَ خلخالاً يجولُ ولا قُلبا

فالمعنى الظاهر في قول الشاعر: (لا أرى لرملة خلخالا يجول ولا قلبا) هو عدم تحرك الخلخال والسوار لا في رجلها أو معصمها، وهذا المعنى الظاهري واسطة إلى المعنى المجازي المقصود، وهو الدلالة على امتلائها وبدانتها، ويصدق على هذا الضرب المعادلة الآتية:

الدال ---> المدلول الأول (الظاهري) ---> المدلول الثاني (المقامي).

اللفظ ---> (المعنى) ----------> معنى المعنى.

ومن هنا يمكننا القول إن ما يطرحه عبد القاهر الجرجاني في نظريته (معنى المعنى) لا يخرج عما اصطلح على تسميته الانزياح الدلالي أو الإيحاء، وهذا الأخير أسلوب من أساليب الأداء غير المباشر، يتم عن طريق عدة طرق وألوان بلاغية كالمجاز، والاستعارة، والكناية وغيرها من الألوان الإيحائية التي يتم فيها انزياح المعنى وتبدله بطريقة تدخل علم البلاغة في علم الدلالة، (فمن يدرس موضوعات علم الدلالة لا يستطيع أن يفعل أمثال هذه الألوان البلاغية باعتبارها من العوامل المؤدية لتبدل المعنى ولانزياحه، كما أن من يعالج هذه الألوان البلاغية لا بد أن يتعامل معها من خلال منظور علم الدلالة، وتبعا لذلك لا غنى للبلاغة عن الدلالة، ولا غنى للدلالة عن البلاغة، إذ إن القاسم المشترك بينهما هو التبدل أو التغير الدلالي) [2]

وهو تغير يمكن أن يدرس في معظم الألوان البلاغية، خاصة تلك التي تقوم على العدول عن الأداء المباشر، والانزياح بالدلالات الحقيقية إلى دلالات أخرى مجازية بغرض التوضيح وتجسيد المعاني وتوكيدها في نفس المتلقي.

ونحن في هذه الدراسة سنقف على مظاهر الانزياح الدلالي، والإيحاء في المكون الطللي عند الهذليين، وقوفا من خلاله الكشف عن خصوصية الانتقال من المعنى الأصلي إلى معنى جديد يدرك من خلال السياق الذي يرد فيه، ويصعب في هذا المبحث معالجة كل مواطن هذا

[1] المرجع نفسه. ص 263.

[2] ينظر: الشيخ، عبد الرحمان حسن: العلاقات الدلالية والتراث البلاغي العربي، مكتبة الإشعاع الفنية الاسكندرية. ط1. 1999. ص 16-20.

الانزياح لكثرته وسعته، ولكن سنقف على صور الانزياح في المكون الطللي فحسب ومن نماذجه قول الشاعر أبي ذؤيب:

عَرفتُ الديارَ كرقمِ الدوا ة يَذبرها الكاتب الحميريُ [1]

حيث نواجه في التشبيه طرفين يجتمعان معا، وهما (الديار) و (رقم الدواة) مستعينا بأداة تربط بين الطرفين وهي (الكاف)، وهو يشبه الديار وما بقي فيها من آثار وملامح الطلل بآثار الكتابة حينا وبالوشم حينا آخر، وبما يدونه الدائن في صحيفته. فاختيار الطرفين يوحي بالرسم والاندراس التي يتميز بها الطلل الخالي.

ألا ترى أن في اختيار الكلمتين (الديار، رقم الدواة) حسن بيان وجمال تصوير.

وقوله أيضا:

لا بد من تلفٍ مقيمٍ فانتظر أبأرضِ قومكَ أم بأخرى المصرَعُ [2]

فقد جاء البيت الشعري لينقلنا من المعنى الظاهري (الموت) إلى المعنى السياقي المتمثل في ارتسام لوحة طللية لكل إنسان على وجه هذه الأرض، إذ لا بد من يوم تنتهي حياته، ويخلف بعدها ذكرا دارسا–، فالانزياح هنا انطوى على قدر من التأثير النفسي، ومعرفة ما يخفيه التعبير من معان ودلالات، فمن خلال الكناية يشعر المتلقي بميل إلى اكتشاف المعنى الحقيقي المتواري وراء المعنى الكنائي.

وقول الشاعر أيضا:

حتى إذ جزرتْ مياهُ رزونه وبأي حين مِلاوة تتقطع [3]

فليس المراد من نقص المياه في هذه الأماكن المرتفعة بفعل الحر الشديد، لأنه لا قيمة لها في ذاتها، وإنما القيمة الحقيقية لما ترمز له، وتدل عليه، وهو شعور الشاعر بانقطاع الحركة والحياة في هذا المكان، ويقينه بأنه سيغدو طللا يختصر الفناء بين مرابعه، ومثل ذلك قوله أيضا:

يَعثُرنَ في حد الظبات كأنما كُسيت برودَ "بني تزيد" الأذرعُ [4]

---

[1] الهذليون: ديوان الهذليين. ج1. ص 64.

[2] المصدر نفسه. ص 03.

[3] المصدر نفسه. ص 05.

جزرت: نقصت/ رزونه: اماكن مرتفعة/ حز ملاوة: حين دهر.

[4] المصدر نفسه. ص 10.

إن بنية التشبيه التي شكلها أبو ذؤيب، وأفاد منها في تحقيق انزياحاته، شغلت مساحة واسعة في شعره، وقدمت بأشكال لغوية غيرت نمط التشبيه المعتاد، إذ حول تشبيهاته في الغالب إلى صورة ترسم من خلال عملية الانزياح التشبيهي، فالتشبيه في هذا البيت ورد مرسلا مفصلا أضفى الشاعر عليه دلالة إيحائية اتضحت من تشابك العلاقات وخفائها بين طرفيه، فبرزت في الصورة حقيقتان لا تدركان إلا بعد تأمل، وهذا لكثافة إيحائها الدلالي فطرائق الدم التي بأذرع الأتن والبرود التزيدية التي تضرب إلى الحمرة، كلاهما لا حدود حقيقية لهما، فالصورة التشبيهية مثلت انزياحا جمع بين (طرائق الدم، وطرائق البرود التزيدية)، وعكست ملمحا طلليا تجسد في صورة الأتن التي غدت في قبضة الصائد، وهذا التشابك أعطى للنص بعدا إيحائيا وقيمة فنية فريدة.

فالشاعر الهذلي يسعى إلى تشبيهات تحمل في علاقتها بين المشبه والمشبه به المغايرة، على أن أهم خاصية أسلوبية فيها هي التقريب بين الطرفين، إلا أن التشابه بين المشبه والمشبه به ثمة تصريح بوجود اختلاف بينهما، ومن ذلك قول الشاعر أبو ذؤيب:

فكَبا كما يكبو فنيقُ تارزُ بالخبت إلا أنه هُو أبْرَعُ [1]

فالصورة تشير إلى أن هناك اختلاف بين الطرفين (الثور، الفنيق)، إذ أن سقوط الثور بسهام الصائد مثل سقوط الفحل من الإبل، غير أن هذا الأخير (المشبه به) يختلف عن الأول بأنه أعظم وأقوى وأكثر فحولة، ويتضح أن لغة الشاعر وانزياحه الأسلوبي ينقلان القارئ إلى مساحات طللية، تتجلى وراء ساتر هلامي من صنع الزمن.

ويقول في موضع آخر:

كأن على فيها عقارا مدامةً سلافة راجٍ عتقتها تِجارُها [2]

فالصورة هنا قائمة على المغايرة، إذ قام بمزج العناصر المتباينة من خلال التشبيه المرسل المفصل، فجعل ريقها كعقار الخمر التي طال عليها القدم فجادت، حيث جمع الشاعر بين صورتين (بشرية، طبيعية)، ليبدع بمخيلته الشعرية، لذة أخرى من نوع خاص غير لذة الخمر أو الريق، إذ كانت وسيلة لتحقيق ذلك التشبيه الذي يرتكز على خاصية التوحيد بين الطرفين، ثم ينزاح إلى صورة المشبه به ويبتعد عن وصف محبوبته قائلا:

---

[1] المصدر نفسه. ص 15.

فنيقُ: فحل من الإبل/ تارز: يابس/ أبرع: الفنيق أعظم من الثور/ الخبت: ما اطمأن من الأرض واتسع

[2] المصدر نفسه. ص 24.

ترَى شربَهَا حُمرَ الحداقِ كأنهم أسَاوى إذا ما سارَ فيهم سُوارُها [1]

حيث انزياحاته اللغوية الأسلوبية كانت تعتمد على الأدوات اللغوية في سياقات مغايرة لمألوف في استعمالها الوظيفي كما في هذا التشبيه إذ جعل عيون شاربي الخمرة المعتقة وانكسارها كهذه الرؤوس التي جرحت وأسيت، لكن ما يثير نوعا من الدهشة والغرابة هو هذا الانتقال السريع من الحديث عن المحبوبة إلى الحديث عن الخمرة، وكأن شاعرنا ينزاح بهذه الصورة التشبيهية إلى صورة أخرى تنكشف من خلال التشبيه الأول أين جعل ريق ثغرها وكأنه عقار خمر، فهو يوحي بعيون شارب الخمر من قبل ثغرها، واستمتع بريقها، فالمشابهة بين البيتين تستخلص من السياق إذ أن الدلالة الأولى لا تبتعد كثيرا عن الدلالة الثانية، حيث إن كليهما يجسد لحظات التذكر الطللي، تذكر الآخر وتمتعه، وهذا التوظيف اللغوي حقق انزياحا أسلوبيا عن طريق بنائية التشبيه، وهنا تكمن بلاغة التشبيه في طرافته وبعد مرماه في كونه ينتقل بالسامع من شيء مألوف إلى شيء طريف يشابهه أو صورة بارعة تماثله، وكلما كان هذا الانتقال بعيد المنال قليل الحضور بالبال كان التشبيه أروع وأدعى إلى إعجاب النفس فيه)[2].

إن التشبيه في هذا الانزياح ينتقل من وظيفة (تأكيد المعنى) إلى وظيفة (خلق معنى مغاير)، فالانزياح، وفقا لهذه الآلية اللغوية انتقل بالصورة التشبيهية من الأسلوب المألوف في حقل دلالي (شرب الخمر وأجواؤها) إلى انتماء دلالي مغاير (لعق ريق محبوبته).

ويقول أبو ذؤيب في موضع آخر:

وعاديةٍ تلقي الثياب كأنـها تيوسُ ظباءٍ مَحَصها وَ انبتارهاَ

سبقتَ إذا مَا الشمس كانت كأنها صلاءة طيبٍ ليطُها واصفرارُها [3]

تمثل الصورة التشبيهية هنا في تعويض جانب بجانب آخر مماثل له، يقربه من الذهن ويتحقق ذلك بوساطة الانزياح الأسلوبي حيث تم الربط بين صورتين واقعيتين هما:

صورة القوم الذين يعدون إلى الغارة فيسقطون ثيابهم من شدة العدو، بصورة التيوس الظباء.

---

[1] المصدر نفسه. ص 25.

[2] عطية، مختار: علم البيان وبلاغة التشبيه في المعلقات السبع. دار الوفاء. الاسكندرية. مصر. 2004. ص 52.

[3] المصدر نفسه. ص 32.

المحصُ: عدْوٌ شديد/ الانبتار: ينبتر في عدوه: يقطعه قطعا/ سبقت: يعني نشيبة/ ليطها: لونها حين تصفر

وقد جمع الشاعر بين هذين الطرفين في صفة السرعة، حيث إن الشاعر التمس شبيها لجنس المشبه وادعى أنه المشبه به. وفي قول آخر يجعل من محبوبته شبيهة بالظبية حيث ينشد قائلا:

ألاَ زعمت أسماءُ أنْ لا أحبها فقلت: بلى، لولا ينار عني شغلي
جزيتُك ضعفَ الوُد لما شكيته ومَا إن جَزاكِ الضعفَ من أحدٍ قبلي
لعمرُك مَا عَيساءُ تتبع شادنا يعنُ لها بالجزعِ من نخبِ النجلِ [1]

إنه يشبه حبيبته أسماء لما اشتكت من ضعف حب الشاعر لها بالظبية التي يتبعها وليدها، حيث رسم الشاعر لوحة طللية تراكمت فيها كل الانزياحات التصويرية التي عكست إحساسه وعاطفته الغرامية، فقد شكلت لفظة (عيساء) نسقا رئيسيا عادت إليه كل الانزياحات إذ كان لهذا النسق الرئيسي نسق آخر مساعد تمثل في (أسماء) من البيت الأول. فاللوحة التشبيهية في هذا المقام جعلت من الشاعر ضعيفا يتبع حب أسماء وكأنه وليد الظبية، في البداية قدم الشاعر تشبيها لحبيبته لكنه ومع ارتسام اللوحة في ذهن المتلقي تراءت له صورة أخرى تبين حقيقة ضعف الشاعر وعجزه في حضرة الآخر.

حتى أنه يقول:

على أنها قالت: رأيت خُوَيلدًا تنكر حتى عاد أسودَ كالجذْلِ [2]

من خلال هذا البيت نستخلص بعض الانزياحات التصويرية المتمثلة في الكناية، والتشبيه، فالصورة الأولى: رأيت خويلدًا تشير إلى حبيبها أبي ذؤيب نفسه وهذا دلالة على تبدل الحال وتغيره، والصورة الثانية تكمل معنى التلميح الكنائي من ضعف الشاعر إذ غدا المشبه (خويلد) وكأنه جذع شجرة ذهب فرعها وزال، وهو المشبه به على سبيل التشبيه المرسل المجمل.

ويجسد في بيت شعري آخر مظهرا طلليا لطالما تحدث عنه الشعراء القدامى في رحلتهم وظعنهم، إنهما :الفرس والناقة اللتان كانتا مصدر أنس لهم في هذه الفلاة القاسية، حيث ينشد:

فهُنَ كعقبان< الشريف > جوانحٌ وَهم فوقها مستلئمو حَلقِ الجدْلِ

---

[1] المصدر نفسه. ص 34-35.

عيساء: ظبية بيضاء/ شادنا: ولدها/ يعن لها: يعرض لها/ النجل: ماء يظهر من الأرض ثم يجري.

[2] المصدر نفسه. ص 38.

الجذل: أصل الشجرة بعد ذهاب الفرع.

منايا لقرين الحتوف لأهلـها جِهارًا ويستمتعنَ بالأنس الجَبْلِ
ومُفرِهةٍ عَنسٍ قَدَرْتُ برجلـها فخرت كما تتابعُ الريحُ بالقفلِ [1]

إذ جعل هذه الخيول المسرعة بعقبان هذا المكان المسمى " الشريف"، فقد أكببن على السير حتى دنت صدورها من الأرض لكثرة ما حملت من الفرسان، فالصورة التشبيهية جسدت دلالات متباينة لأن النص هو بنية شمولية يتوزعها نظام يستغرق النص كله ويتكون من مجموعة من الصور الشعرية، التي تتظافر لتشكل المعنى. فهو في البيت الثالث يجعل من تلك النياق ذوات الأولاد زادا لضيوفه، إذ يذهب بها سيفه لنحرها كما تذهب الريح بالنبات اليابس. فالشاعر في هذه الصور التشبيهية تقارن بين صورتين حسيتين (الخيول، عقبان الشريف) (الإبل/ الريح) تتكثف فيهما الانزياحات التصويرية لتعكس للقارئ المعاصر مشاهد حياتية بسيطة للشاعر القديم، وهذه المشاهد الطللية خاصة بالعرب وحدهم (ولم يشركهم فيها شعب من شعوب الأرض، ويبتدئ نشاط العقل منها لأنها مظهر خلاق وقدرة إبداعية لنشاط الفكر وتعبير راق عن نشاط الفكر) [2]

ويواصل أبو ذؤيب وصف الناقة قائلا:

فما فضلةُ من (أذرعاتٍ) هَوَت بها مذكرةُ عَنْسُ كهاوية الضحلِ [3]

فحتى يبين صلابتها وقوتها التي تشبه قوة الجمل الفحل جعلها تضارع تلك الصخرة التي تكون في الماء يمر عليها ولا يحركها وفي هذا دلالة على التئام جسمها وصلابتها، فهي الحيوان المناسب للحياة في الصحراء لتحملها وعورتها ومقاومتها لظروفها القاسية من حر وقر.

ويقول أيضا:

يَا هلْ أُريكَ حُمولَ الحيِ غاديـةُ كالنخل زينه ينعٌ وإفضاحٌ
هَبَطْنَ <بَطنَ رُهاطٍ> واعتصبنَ كما يسقي الجذوع خلال الدور نضاح

---

[1] المصدر نفسه. ص 39.

الشريف: ماء لبني تنسب إليه العقبان/ الجبلُ: الكثير/ مفرهة: ناقة تأتي باولادها فواره/ عنس: شديدة.

[2] أبو سليم، أنور: المطر في الشعر الجاهلي. دار عمان. عمان. ط1. 1987. ص 131.

[3] المصدر نفسه. ص 39.

مذكرة: ناقة خلقتها خلقة الفحل/ هادية الضحل: صخرة في مقدم الماء الرقيق.

أذرعات: بلد بأطراف الشام يجاور أرض البلقاء وعمان.

ثم شربن بنبط والجمال كأن الرَشحُ منهن بالآباطِ أمساحٌ [1]

إنه يسوق حديثا عن ديار حبيبته (أم عمرو)، واندراس معالمها، فلم يبق منها غير الطلل، وحزنه الشديد لولا تسليه عن ذلك المشهد الطللي الحزين بوصف الراحلة وسيرها، فالإبل وما عليها من الزينة بالصفرة والحمرة شبهها بالنخل الحامل للبُسْر الذي اختلط في خضرته بصفرة أو حمرة ثم شبه اعتصامها واجتماعها بصورة تلك الجذوع في حالة من السقي. ولما شربن ووردن الماء جعل من رشحها الأسود وكأنه أمساح، وهو كساء من الشعر وإن جف صار إلى الصفرة. وهو من خلال هذه الصور الشعرية يعبر عن فكرة الثبات والصمود أمام هذه الديار المندثرة، بسبب قوة الناقة وصبرها، وتحديها لقسوة الزمن والطبيعة.

ومما يتعلق بالوقوف على الأطلال ذكره لمشاهد الارتحال والحمول، حيث وصف أبو ذؤيب الهوادج التي تحمل المحبوبة وأهلها حيث قال:

صَبَا صَبوةً بل لج وهو لجوجُ وزالت لها بالأنعمين حُدوجُ

كما زال نخلُ بالعراق مكمَمُ أُمرَ لهَ من ذي الفراتِ خليجُ [2]

فقد وقف الشاعر عند هذا المشهد الحزين مشبها تلك الهوادج بالنخل الذي أخرجت أكمامه، وهذه الصورة التصويرية استخدمها الكثير من الشعراء، وذلك للتشابه الواضح بين ضخامة النخيل وبين الهوادج التي تشد على تلك الإبل.

ثم يقرن صورة هذا السحاب المحمل بالمطر، وهو ينهمر في هذه الأماكن (تضارع وشامة) بإبل جذام وهذا للتشابه بين طرفي الصورة التشبيهية المتمثل في الحمولة والضخامة حيث أنشد:

كأن ثقال المزن بين " تُضارع "وَشامَة " بركٌ منْ "جُذامَ" لبيحُ[3]

---

[1] المصدر نفسه. ص 45-46.

إفضاح: قد أفضح البسر؛ ما اختلط في خضرته بصفرة أو حمرة/ هبطن: يعني الإبل/ نبط: موضع/ المسح: إذا جف صار إلى الصفرة.

[2] المصدر نفسه. ص 50.

المكمم من النخل: ما أخرج أكمامه/ الحدوج: الهوادج (مركب النساء)

جذام: حي من اليمن من ولد أسد بن خزيمة، وخصهم الشاعر لأنهم أكثر الناس إبلاً

[3] المصدر نفسه. ص 55.

ثم إن الظبية كانت دائما محل اهتمام الشاعر البدوي عامة والهذلي خاصة، إذ مثلت عنده المرأة الرقيقة في حركاتها ورشاقتها، ومثلت الجمال الأنثوي والضعيف، وفي هذا الصدد يقول أبو ذؤيب:

عشية قامت بالغناء كأنـها عقيلةُ نَهبٍ تصطفى وتغوجُ
وَصُبَ عليها الطيبُ حتى كأنها أسيُ ٌ على أمِ الدماغ حجيجُ
كأن عليها بالةٌ لطمـيةُ لَها من خلال الدأيتينِ أَريجُ
كأن ابنة السهمي يومَ لقيتـها موشحةُ بالطرتين هميـجُ[1]

ففي هذه المجموعة الشعرية كان الموصوف واحد ألا وهو المرأة، والصفات متعددة، فقد شبه أبو ذؤيب قيام هذه المرأة بالفرس غوج اللبان تتثنى في مشيتها، ولما تمايلت انبعث منها ريح طيب فجعل هذا الأخير وكأنه الأسي المداوى، وحتى يبرز أثر هذه العنبر التي تفوح طيبا وعطرا شبهها بوعاء مسك متأرج بين عنقها وأضلاعها، إنه بهذه الصور الانزياحية يصور الآخر (المرأة) تصويرا متداخلا، غريبا وهذا ليبين أبو ذؤيب تعلقه الكبير بهما حد الضعف والاستسلام، ثم يستأنف تصويره للمرأة بجعلها ظبية تزينت ببياض عند ظهرها وبطنها، وهو في كل هذه الأنساق التي وظفها تجول في مشبه واحد هو المرأة، مع تعدد المشبه به الذي استوحاه الشاعر من البيئة التي احتضنت آمالهم وآلامهم، أيامهم وحياتهم.

وحتى يضفي الشعراء الحياة على الأطلال التي احتفظت بذكريات الشاعر، وحبه الضائع عمد إلى ابتداع صور شعرية بعثت فيها الحياة والروح، واستعادتها من قبضة الزمن، ولو بشكل مؤقت، حيث يقول الشاعر أيو ذؤيب:

فينظر في صُحفٍ كالريا طِ فيهنَ إرثٌ كتابٍ مَحيٍ
على أطْرقاَ بَالياتُ الخيا مِ إلا الثمامُ وإلا العصيُ [2]

فالمتأمل لهذه الديار البالية كمن نظر إلى صحف من له عليه الدين فتلك الآثار والرسوم الشاحضة في هذا المكان الذي حول مشاعر الشاعر إلى حجارة، وأعمار من كانوا يعيشون

[1] المصدر نفسه. ص 58-59.

تغوج: تتثنى/ عقيلة: كريمة/ صبت عليها: أي المرأة/ الأسي: المداوي.

أم الدماغ: الجلدة التي تجمع الدماغ/ البالة: وعاء المسك/ موشعة: الظبية/ هميج: ضعيفة النفس.

[2] المصدر نفسه. ص 65.

الرياط: الملاءة لم تلفق فهي ريطة/ أطرقا: موضع/ الثمام: شجر تعمل منه الخيام/ العصي: خشب بيوت الأعراب.

فيه إلى غبار يتطاير بين تلك الأوتاد والخيام البالية القديمة، وكأن أبا ذؤيب جعل من آثار الطلل كخطوط كتابة الحميري في الصحف.

ويواصل في تصوير هذا المكان المندثر الذي لم يبق منه سوى مظاهر حياة كانت يوما ما، حيث أنشد قائلا:

كعوذ المعطف أخزى لهاَ بمصدرة الماء رأْمُ رَذِيُ [1]

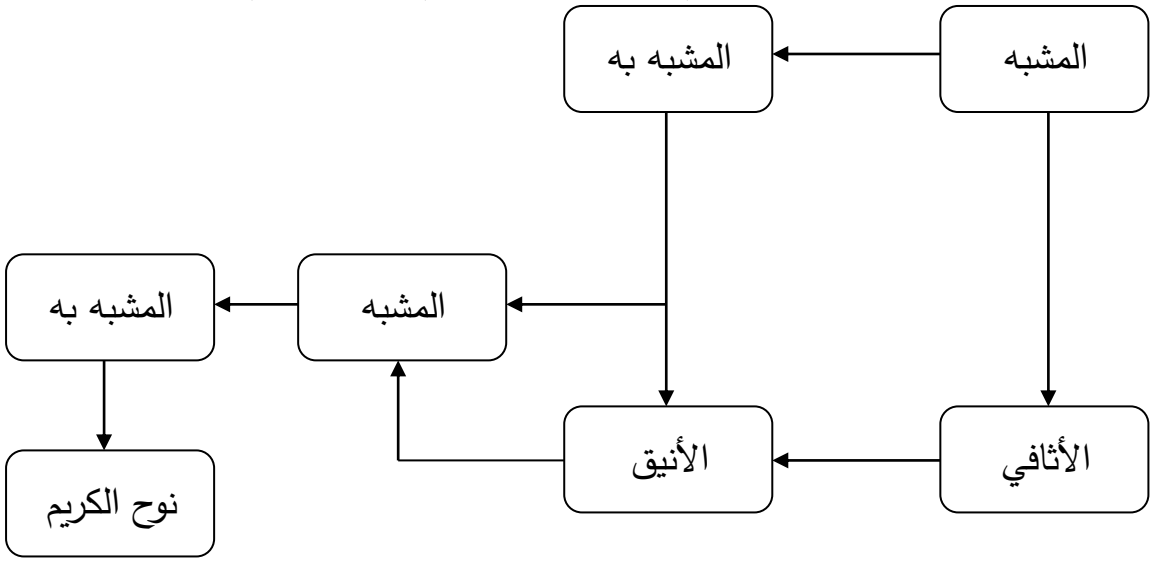
فقد شبه الأثافي التي لطالما يتركها الراحل وراءه، بثلاث أنيق على ولد رذي ضعيف حتى يدررن عليه مثله مثل القدر التي تحتضنها تلك الأثافي الثلاث.

ثم انتقل ليجعل من تلك الأنيق التي عكفن على الرءم كما يعكف النوح على الميت في قوله:

فهُنَ عكُوفُ كنوحِ الكريـ مِ قد لاحَ أكبادهنُ الهَوِيُ [2]

ونحن أمام هذه الصور الشعرية القائمة على الانزياح الدلالي الذي يتمظهر في التشبيه، نستشف أن الشاعر يجعل من المشبه به في الصورة الموالية مشبها فكلما ركب تشبيها إلا اتضح له آخر ورآه مناسبا، فيوظفه ولا يستغني عنه.

وتتوالى التشبيهات بهذه الطريقة التي يمكن أن نمثلها في الشكل الآتي:



[1] المصدر نفسه. ص 66.

العوذ من الإبل: الحديثات العهد بالنتاج/ المعطف: الذي يعطف ثلاث أينف على واحد حتى يدررن عليه.

أخذ عالها: أشرف لها/ رذي: ملقى ضعيف.

[2] المصدر نفسه. ص 67.

هَوَى يهوي: هلك/ هرت أكبادهن: أنضجها من الحزن.

وكأن الشاعر تتولد لديه المعاني والدلالات من وقوفه عند هذه اللوحة الطللية التي تزاحمت فيها الذكريات، واستحضرت روح سكانها محاولة ترميم النفس البشرية، بترتيب حجارة الأبنية المندثرة الحاملة لأرواح الأحبة ولمعان وجوههم، وأحلامهم وآلامهم، بحيث ينتقل الشاعر من صورة إلى أخرى محافظا على الوجود الطللي الراسخ في ذاكرته.

ويصف بعض الطرق الضيقة المليئة بالأحجار فيها سراب ماء، فهو ينقل الواقع بعدسته الشعرية الدقيقة لأن طرق هذيل كلها ضيقة حيث يقول:

ومَتلفٍ مثلَ فرقِ الرأسِ تخلجُهُ مَطَاربُ زَقبٌ أميالها فيــحُ

يجري بجوته موجُ السراب كأنْ ضاحِ الخزاعي حازت رنقهُ الريح [1]

إذ شبه هذه الطريق الضيقة المتلفة بفرق الشعر في الرأس لضيقها، وذلك لأن هذه الطريق تتصل بطريق آخر وهي أشد التباسا وتمويها لسالكها وقد جعل ضيق الطريق وشدة حرارة الشمس فيه التي تصهر الحصى الصغير المنتشر في هذه الطريق وكأنه النوى المدقوق في هذا التشبيه.

مُستوقِدُ في حَصَاهُ الشمسُ تَصْهَرُه كأنه عَجَمُ بالكفِ مَرْضُوحُ[2]

وفي هذا البيت إشارة من الشاعر إلى أن هذا المكان الخالي ذو طبيعة استوائية ليس فيه أكمة ولا مدرة، ويؤكد هذه الصورة الانزياحية بأخرى في قوله:

يسْتنُ في جانبِ الصحراءِ فائرُهُ كأنهُ سَبِطُ الأهدابِ مملوحُ [3]

حيث شبه ارتفاع السراب وهيجانه في الصحراء بالفوران، ثم شبه في استرساله وجريانه بالبحر المسترسل النواحي، وهو في تصويره هذا يحاول أن يأتي بصورة جديدة ويوجد علاقات بين أمور متباعدة، بل إنه يربط بين الصحراء التي تمثل السكون المخيف، والبحر الذي يعكس نوعا من الحركة والحياة، ألا تر أنه يسعى جاهدا في كل هذه الصور الانزياحية إلى تحويل

---

[1] المصدر نفسه. ص 111.

متلف: طريق يتلف فيه الناس في ضيقه/ تخلجه: تجذبه/ المطاربُ: الطرق/ الزقب: الضيقة

جوته: ساحته/ الأنضاح: الحياض العظام/ الرنق: الكدر/ الخزاعي: رجل معلوم.

[2] المصدر نفسه. ص 111.

تصهره: توقده وتذيبه/ العجم: النوى/ مرضوح: مدقوق.

[3] المصدر نفسه. ص 112.

يستن: يهيج/ الفائر: السراب/ سبط: بحر/ الأهداب يعني البحر/ مملوح: ماء ملح ولا يقل مالحُ.

الجماد إلى كائن حي، واللامعقول إلى المعقول والعدم إلى وجود، والنسيان إلى ذاكرة، بل والهامشي إلى مركزي.

والمرأة ترتبط بمخيلة الشعراء بمجموعة من الصور الغريبة التي لا تتفق مع الجو النفسي الذي يعيشه الشاعر، فالذي يصف محبوبته لا يتذكر إلا النواحي المشرقة الجميلة فيها ... فهي الدرة .. الطيب ... الخمرة ... العسل ... اللبن... اللؤلؤة.. أما أن يتذكرها بالجراح والدماء والدواء فذلك أمر غريب حقا، وقريب من هذه الصورة قوله:

وَسِربُ يُطلى بالعَبيرِ كأَنه دِماءُ ظباءِ بالنحورِ ذبيحُ [1]

حيث جعل هذه المجموعة من النساء الحسناوات وقد تعطرت بالمسك والزعفران ،بالظباء المذبوحة التي سالت دماؤها على نحورها. ومن ذلك يتبين لنا أن العلاقة التي علقها كانت ظاهرة في اللون ولم تتعد إلى ما وراءه، فهي حسية بعيدة عن التأمل.

ومن الصور الانزياحية الأكثر دلالة وتعبيرا عن العلاقة بينه وبين "أم عمرو" التشبيه الضمني وهو نوع من التشبيه غير ظاهر الأركان في الكلام، وإنما نحس أن النص يتضمنه، بل لا يستقيم إلا بتصوره فالشاعر يقول:

تريدين كيما تجمعيني وخالدًا وهَلْ يَجمعُ السيفان ويحك في غمدِ [2]

فهو يخاطب امرأته "أم عمرو" التي ترغب في التلاعب بالشاعر وخالد، ثم يرد على رغبتها هذه بالصدود والرفض مستدلا في الشطر الثاني على استحالة اجتماع السيفين في غمد واحد، فجعل من نفسه وغريمه كالسيفين، وأم عمرو هي الغمد، فالصورة التشبيهية هنا بينت نوع العلاقة التي تربطه بالآخر، وهي علاقة وهمية لعوبُ تحاول إيقاع الشاعر في حب ممنوع. وتلك ظاهرة اختص بها الهذليون دون غيرهم وبخاصة الصورة التي تعتمد على التشبيه الضمني أو ما أسماه عبد القادر رباعي بالتشبيه الدائري وعرفه بأنه: (المشابهة التي يحدثها الشاعر بين شيئين أو أشياء في تركيب فاتحته نفي بحرف (ما) خاصة، وخاتمته إثبات بحرف (الباء)، واسم التفضيل الذي على وزن أفعل)، ولنا أن نستحضر قول الداخل بن حرام:

ومَا إنْ أحْورَ العينين رَخْصُ الـ عظامِ قروده أمٌ هــدوج

---

[1] المصدر نفسه. ص 117.

السرب: قطيع من النساء والظباء والقطا/ العبير: أخلاط من الطيب تجمع بالزعفران.

[2] المصدر نفسه. ص 159.

بأحسنَ مُقلةً مِنهاَ وجيـدا غداة الحِجرِ مَضحَكُها بليج[1]

فالصورة تقوم على صفات عدة لا أداة في التشبيه ولا حذف، والتشبيه يتضمن وصف المحبوبة بحور العينين ورقة الحركة، ولين العظام، وطول الجيد، وهي صفات المشبه لا فضلية للمشبه به عليها.

ويقول المتنخل في تصوير الديار الخالية:

عَرَفتُ بأجدثٍ فنعافِ عِرقٍ علاماتٍ كتحبير النماط

كوَشم المعصم المغتال عُلت نواشرةٌ بوَشمٍ مستشاطِ [2]

حيث شبه هذه المواضع التي وقف عندها وقوف الحائر الطالب لمعرفتها (أجدث، نعاف عرق) بذاك التنقيش والوشم الذي يظهر في المعصم المغتال الممتلئ، وكأن الشعراء القدامى تشاركوا في هذه الصورة التشبيهية بجعلهم لهذه الديار والأطلال الخالية وكأنها رسوم وشم في ظاهر المعصم، وليس أي معصم، فقد ارتبط الطرف الثاني من الصورة بعنصر جمالي أنثوي هو معصم ممتلئ يوحي من خلاله إلى حسن وجمال المرأة، ويقول أيضا:

وما أنتَ الغداة وذكرُ سلمَى وأضحى الرأسُ منك إلى اشمطاط

كأن على مفارقه نسيـلا من الكتــان ينزع بالمشـاط[3]

فقد قرن بين ظهور الشيب في رأسه وما ينسل ويخرج من الكتان الأبيض، وهو في المقام يقف متألما حزينا لفوات شبابه في انتظار الأحبة، فالزمن دار دورته المفاجئة بأن اختزل كل المسافات الزمنية، ليفرض على الشاعر حكم الأسر والعجز بظهور الشيب.

ونحن ذكرنا –فيما سبق– أن الشاعر الهذلي يتجاوز ذكر الديار المهدمة، والأطلال الدارسة التي انهارت معها ذكرياته، ليذكرنا بصورة الشيب– مشهدا طلليا– يختزل تلك السنين والأعمار التي تحولت في الغالب إلى غبار متطاير، فهذا ساعدة بن جؤية يصور عجزه وكبره بقوله:

والشيبُ داءُ نجيسُ لا دواءَ لهُ للمرءِ كان صحيحًا صائب القحمِ

---

[1] الرباعي، عبد القادر: الطير في الشعر الجاهلي. دار الفارس للنشر والتوزيع، ط1، 1998. ص 142.

[2] السكري: شرح أشعار الهذليين. ق2. ص 211–212.

هدوج: صوت منقطع/ الحجر: البيت

[3] الهذليون: ديوان الهذليين. ق2. ص 18.

وسْنانُ ليس بقاضٍ نومةً أبدا لولا غداة يسير الناسُ لم يقِم[1]

إذ جعل من ظهور الشيب وهو المشبه بالمرض الذي لا يكاد يبرأ منه وهو المشبه به، ثم شبهه تارة أخرى بالوسنان الذي يتظاهر أنه نائم ولكن ليس بنائم، يبدو ضعيفا وفي حقيقة الأمر يسطو على عمر الشاعر، وتتآكل سنوات شبابه، فيتولد لديه الشك والوهم في تحول هذه الشخصية.

ويقول في موضع آخر:

عفَا غيرَ إِرثٍ من رمادٍ كأنه حَمامُ بألبادِ القطار جَثومُ [2]

فابن جؤية يجسد لنا أحد المظاهر الطللية التي يكثر ورودها عند الشعراء القدامى إذ جعل من الرماد الذي بلله المطر شبيها بذلك الحمام الجاثم الذي لبده القطرُ.

ويدور الزمن دورته المفاجئة، وينتصب المكان شامخا، فتذوب النفس معبرة عن أثر الأيام التي تلتهم الذكريات، وتتلهى بالبشر، يقول ساعدة بن جؤية:

أرى الدهر لا يبقى على حدثانه أبودُ بأطرافِ المناعةِ جَلْعَدُ

تحول لونَا بعْدَ لَونٍ كأنـهُ بشفانِ ريحٍ مُقلعِ الوَيلِ يَصْرُدُ[3]

فحتى يبرز فعل الزمن وتغييره لكل الأمور، بدأ بوصف هذا الوعل المتوحش الذي كان بأطراف بلد غليظ شديد البرودة، وهو من شدة المطر والريح الباردة تغير لونه فظهرت عليه ألوان كثيرة، فالشاعر استعان بالصورة التشبيهية بجمعه بين شيئين حسيين لكن ليشير إلى قوة فعل الزمن على الإنسان وغيره.

ويصور مشهد اللقاء بالآخر قائلا:

وكأنما وافاك يومَ لقيتهَا مِنْ وَحشِ "وَجْرَة" عَاقِدٌ مترببُ[4]

إذ شبه يوم لقائه بها بذاك الصغير من الظباء حينما يثني عنقه معبرا عن حنينه واشتياقه.

---

[1] المصدر نفسه. ص 191-192.

نجيسُ وناجس: الذي لا يكاد يبرأ منه الأدواء/ وسنانُ مسترخ: كأنه نائم من الضعف وليس بنائم.

[2] المصدر نفسه. ص 227.

[3] المصدر نفسه. ص 240.

الأبودُ: الأَبِدُ، المتوحش/ الجلعد: الغليظ/ المناعة: بلد/ تحول لونا: يقشعر فيخرج باطن شعرته فيجيء لون غير لونه، ثم يسكن فيعود لونه الاول/ الشفان: الريح الباردة (القر والمطر)/الصرود: أشد البرد.

[4] المصدر نفسه. ص 168.

وجره: منزل بين مكة والبصرة/ العاقد: قد ثنى عنقه، وكذلك تفعل الصغار من الظباء.

ويقول:

ومنصَبٍ كالأقحوان منطقُ بالظلم مَصْلوت العوارضِ أشنبُ
كسلافةِ العنب العصير مِزاجهُ عودُ وكافورُ ومسكُ أصهبُ
خَصِرُ كأن رُضَابهُ إذ ذُقتهُ بعدَ الهدوءِ وقد تعالى الكوكبُ [1]

فقد جعل من ثغرها كزهر الأقحوان، أسنانها مستوية، ريقها كالسلافة، خلطها عودُ ومسك وكافورُ، وهذا التشبيه يشير إلى تأثر الشاعر بالآخر تأثرا دفعه إلى تركيب تشابيه متعددة، فكلما أتى بتشبيه إلا ظهر له آخر ورآه مناسبا للموقف الشعري، فوظفه دون الاستغناء عنه.

ويقول مالك بن خالد الخناعي في هذه الصورة أن بهذا المكان الكثير الشجر يلفك الفزع والخوف فكأن به غربانا قد اجتمعت، من ذلك:

كأن ببطن الشعبِ غربانَ غيلةٍ ومن فوقنا منهم رجالٌ عصائبُ [2]

حيث جعل من جماعات الرجال الذي يكيدون بالشاعر كجمع الغربان، فالصورة هنا تجسد وحشة المكان وطلليته، ألا تشعر أن الشعور بالخوف والرهبة من المكان يومئ إلى الفراغ الطللي

ولك أن تتخيل هذه الصورة التي رسمت للسيف، فجعل كآثار طريق سلكته الغرانق حيث يقول جنادة بن عامر:

بذي رُبَدٍ تحالُ الأثر فيه طريق غرانقٍ خاضت نِقاعا [3]

إذ شبه تلك الآثار الموجودة في السيف وهو المشبه بطريق سلكته الغرانق مستعينا بأداة التشبيه (تخال) والصفة المشتركة بين الطرفين هي تلك الآثار فالشاعر الهذلي دائما يرتبط بالرسوم البالية ارتباطا وثيقا لأن المسألة ليست مسألة حجارة وآثار وتراب... وإنما القضية هي عمر جميل ولى ولن يعود.

---

[1] المصدر نفسه. ص 175-176.

[2] المصدر نفسه. ق3. ص 12.

غيلة: شجر ملتف/ رجال عصائب: جماعات.

[3] المصدر نفسه. ق3. ص 30.

رُبد: آثار فيه تلتمع سوادا/ الغرانق: واحده الغُرينق: من الطيور.

وتقف أمامنا هذه الصورة الانزياحية هي الأخرى لترسم في الأذهان مشهد الديار الخالية وكأنها وشم نقش في ظاهر اليد والذراع، حيث ينشدنا أبو قلابة:

أمِنَ القتولِ منزِلُ ومعرسُ كالوَشمِ في ضاحي الذراع يكرس [1]

فقد وقف الشاعر عند ديار حبيبته القتول، وقد بليت واندرست وكأنها خطوط وشم منتظم في الذراع.

وحتى يجسد معنى الشجاعة، والدفاع عن الأهل والقوم جعل من جماعة الرجال الحماة، مثل غلي النار حشت بالثقاب إذ يقول أبو قلابة:

ومنَا عُصبةٌ أخرى حماةُ كغلي النار حُشت بالثقابِ [2]

وقد خرج الشاعر في تشبيهه هذا إلى استحضار ملمح طللي بارز تجلى في تلك الأثافي التي يحش فيها الحطب لتزداد النار اشتعالا، ثم انتقل إلى تجسيد صورة عصبة أخرى من قومه فشبه سرعتهم في العدو بشوط من الإبل طرقت واشتاقت لأوطانها فأصرت على العدو إذ قال:

ومنا عُصبةُ أخرى سِراعٌ زَفتها الريحُ كالسُنَنِ الطراب [3]

وهنا أيضا تتراءى لنا مشاهد طللية يلحُ على ذكرها الشاعر الهذلي، فما من صورة تخلو من ارتباطه بالبيئة والمكان إذ جعل من المشبه به (الإبل) شبيها لمشبهه (الجماعة السريعة) التي تحذو حذو الناقة.

وتكثر الصور المجسدة للطلل من خلال قول المعطل:

لظمياء دَارٌ كالكتابِ بغرزةٍ قفارٍ وبالمنجاةِ منها مساكنُ [4]

حيث شبه دار حبيبته ظمياء بالكتاب الذي تميزه الخطوط والرسوم، كذلك هذه المنازل التي كانت يوما لظمياء غدت آثارا ورسوما قفرا.

---

[1] المصدر نفسه. ص 32.

[2] المصدر نفسه. ص 35.

[3] المصدر نفسه. ص 35.

السنن الطراب: الإبل التي تحن إلى أوطانها/ زفتها: استخفتها.

[4] المصدر نفسه. ص 43.

المنجاة: موضع/ غرزة: موضع من بلاد هذيل.

وربما يقوم الانزياح الدلالي على صور بيانية مركبة، وهذا ما وجدناه عند الشعراء الهذليين، لأن الغالب في أشعارهم مجيء الصورة في لوحات مدبجة بالانزياح، ومن ذلك قول أبي ذؤيب مجسدا طللية الموت واندثار الحياة:

حتى إذا فارَقَ الأغمادَ حِشوتَها وصَرحَ الموتَ إنَ الموتَ تصريحُ

وصرحَ الموتُ عن غُلبٍ كأنهم جُرَبٌ- يدافعها- الساقي منازيحُ

ألفيته لا يَفلُ القِرنَ شوكَتَه ولا يخالطُه في الناسِ تسميحُ[1]

فالصورة مركبة وحركية، ومتداخلة بين الكناية في الأول "حشوتها" وبين التشبيه المركب حيث شبههم في قولهم وبطشهم واندفاعهم، وتحامي الناس بهم من الموت بصورة الإبل توسطها الساقي يموج بعضها ببعض في صراخ وضجيج.

وإذا كنا في التشبيه نواجه طرفين من الضروري اجتماعهما، فإننا في الاستعارة نواجه طرفا واحدا يحل محل طرف آخر، ويقوم مقامه، وللاستعارة دورها في إنهاض النص الشعري إذ يتسم معناها بالمرونة في التصوير لأنها (معبأة ومشحونة بشتى العواطف والخواطر الذهنية والنفسية، وكلما وسعنا السياق الذي ترد فيه ازداد مع التأمل عطاؤها، وتتفاعل مع غيرها من أدوات اللغة التفاعل الصحيح) [2]، والواقع أن الاستبدال هو صلب ما في الاستعارة من انزياح، وهذا ما تنبه إليه الكثير من نقاد الغرب خاصة "كوهن" الذي (أطلق على الانزياح المتعلق بالاستعارة بالانزياح الاستبدالي) [3] ومثل له ببيت فاليري: (هذا السطح الهادي الذي تمشي عليه الحمائم)، فالسطح في سياق القصيدة يعني البحر، أما الحمائم فتعني السفن، ولو أن البيت كتب بالبحر والسفن لما كانت فيه أي شاعرية، فالواقعة الشعرية إنما بدأت منذ أن دُعي البحر سطحا، ودعيت البواخر حمائم، ويمثل هذا عند كوهن (خرقا لقانون اللغة، أي انزياحا لغويا، يمكن أن ندعوه كما تدعوه البلاغة صورة بلاغية) [4]، وفي حقيقة الأمر فالاستعارة قيمة بلاغية في التصوير لأنها (تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ، فإنك لترى بها الجماد حيا ناطقا، والأعجم فصيحا، والأجسام الخرس مبينة) [5]، ومعنى ذلك أن الاستعارة

---

[1] المصدر نفسه. ق 1. ص 124.

التسميح: الفرار

[2] الوصيف، هلال الوصيف: التصوير البياني في شعر المتنبي. مكتبة وهنة. ط1. القاهرة. 2006. ص 54.

[3] ينظر كوهين، جان: بنية اللغة الشعرية. ص 205.

[4] المرجع نفسه. ص 42.

[5] الجرجاني، عبد القاهر. أسرار البلاغة. ص 104.

اكتسبت لقب (ملكة الصور البيانية) [1] لما لها من أثر في نفس المتلقي، ومن دلالة على الإبداع الشعري.

ذلك أن الخطاب الشعري للغة يتيح فرصة الخروج على النمط المألوف في التأدية وفي التراكيب اللفظية العادية، فكثيرا ما تنافس الشعراء في هذا المجال، وكثيرا ما كان ذلك سببا للتفوق والشهرة والانتشار، فالاستعارة عدولٌ بياني يغير في مسار اللغة الشعرية، والقدرة البلاغية لهذا العنصر البياني الذي يعد ركيزة أساسية للموازنة والمفاضلة، وتوجيه الرأي النقدي، يرى ابن رشيق أن الاستعارة لم تكن للضرورة الملحة، وإنما لمحاولة الإبداع والتفنن في القول، (والاستعارة إنما في اتساعهم في الكلام اقتدارا وحالة، ليس ضرورة ... فإنما استعاروا مجازا واتساعا) [2]

وإذا ما انتقلنا للاستعارة للكشف عن طبيعة توظيفها الأسلوبي في المكون الطللي عند الهذليين، فإننا نجد الكثير من أنواع الاستعارات من استعارة محسوس لمحسوس بجامع محسوس أو بجامع عقلي، ومن استعارة محسوس لمعقول، ومن استعارة معقول لمعقول أو لمحسوس ومن تصريحية أو مكنية إلى غير ذلك، لكننا نسعى إلى إظهار دورها الدلالي والجمالي في التعبير الهذلي، وبيان الأثر النفسي المنبعث من تلك الاستعارات.

وذلك من خلال الكشف عن المفارقة بين البنية السطحية الظاهرة، ودلالات البنية العميقة التي تجسد كثيرا لوحات الطلل وملامح اندثار المكان ورحيل الأحبة .. وهدفنا هو إلقاء الضوء على بعض النماذج المختارة من هذه الاستعارات ليتسنى لنا من خلالها إظهار انزياح التعبير الهذلي عن دلالات الألفاظ المألوفة أو الشفافة التي تسمح للمتلقي باختراقها سريعا إلى ناتجها الدلالي إلى تلك الدلالات العميقة الكثيفة التي لا يمكن الولوج إلى ناتجها الدلالي إلا بعد تأمل وتدبر.

ومن تلك الاستعارات المصورة الموحية لملامح الوقفة الطللية قول أبي ذؤيب:

فإن تَصْرِمي حَبْلي وإن تتبدلي خليلا وإحداكُنَ سوءُ قصارها

فإني إذا ما خلة رث وَصلها وجدت بصرَمِ واستمر عذارها

---

[1] ينظر: بركة، سام: التحليل الدلالي للصور البيانية عند ميشال لوغوارن. مجلة الفكر العربي المعاصر. ع 48-49/ 1988. ص 25.

[2] ابن رشيق، العمدة. ج1. ص 576.

وحالت كحولِ القوسِ ظلت وعُطلت ثلاثا فزاغ عجسُهَا وظهارها[1]

فتصوير العلاقات الفاترة بين المحبين جاءت عن طريق الاستعارة واعتمادا على المدركات الحسية، حيث استعار الحبل المصروم للعهد المقطوع بين الأحباب، وزاد من توضيح الصورة لجوء الشاعر إلى التمثيل لإبراز حالة التغير والتبدل؛ فحال الحبيبة في تبدلها مع شبيهه بحال القوس أصابه الطلُ فأوقع وتره وعطله لمدة ثلاثة أشهر، فامتنع أن يعود إلى حاله الأولى بسبب تعطله عن العمل.

ولا ننسى الصورة الاستعارية التي تداولها الدارسون، وهي في شعر أبي ذؤيب الهذلي:

وإذا المنية أنشبت أظفارها ألفيتَ كُلَ تميمة لا تنفَعُ [2]

فقد توسل الشاعر بالاستعارة لتصوير مشاعره الحزينة، لما فقد أبناءه، حيث شخص المنية بوحش ضارٍ له أظفار، ولا يقدر أحد على مغالبته مهما امتلك من وسائل المقاومة، ففعله نافذ لا تمنعه تمائم ولا يتقى منه بتعاويذ. فهو يوحي في هذه الصورة إلى عجزه عن حماية أبنائه الذين داهمهم الموت الذي يعكس حقا مشهدا طلليا يتشح بالألم والأسى والعجز عن رد القضاء. والسؤال المهم الذي يفرض نفسه هنا، هو ما سر الانزياح عن الحقيقة إلى المجاز في هذه الصور الاستعارية ؟ إن الانزياح عن لفظ الحقيقة (العهد المقطوع) أو (الوحش الضاري) إلى لفظ المجاز (الحبل المصروم) أو (المنية) يوحي بحصول الجفاء والبعد وتمكنه من الطرفين، أما اللفظة الثانية فتنبئ بتمكن الموت واستحكامه على البشر، فلا مخرج منه لا بتميمة ولا تعويذة، أضف إلى ذلك أن هذا الانزياح ينتج عنه عنصر من الجمال وحسن التعبير، بمعنى الإيجاز، إذ أن اللفظ المستعار أو المنزاح إليه يستقل به المعنى فلا يكون فضفاضا، لأن المعنى المعبر عنه بهذه اللفظة لا يمكن أن يستوفي بغيرها من الألفاظ، فإذا ما أردنا أن نغيرها فإننا بحاجة إلى ألفاظ كثيرة، وقد لا تسد هذه الألفاظ مسدها كذلك.

وقد أفاد الهذليون من طاقات الاستعارة المشخصة للمعاني، إذ يغدو المشبه في مثل هذه الصورة الانزياحية في صورة العاقل المدرك، فيسند إليه صفات العقلاء، كقول حذيفة الهذلي:

ويمشي إذَا مَا الموتُ كانَ أمامه لدى الموتِ يَحمِي الأنْفَ أن يتأخرَا [3]

[1] الهذليون: ديوان الهذليين. ص 28-29.

[2] المصدر نفسه. ص 03.

[3] المصدر نفسه. ق3. ص 21.

حيث جعل الموت في صورة إنسان شاخص أمامه، وجعل من الأنف إنسانا محاربا، فالبيت ضم صورتين استعاريتين، الأولى توحي إلى الشجاعة والبسالة التي تميز بها قوم الشاعر في الحروب، والثانية دلت على الشموخ والأنفة والاعتزاز، ولنا في هذا الانزياح الاستعاري أن نقف عند هذا المكان الذي غدا في لحظة كلا متكاملا تشكلت فيه عناصر الشعور بالشجاعة الوهمية، والاعتزاز المبالغ فيه، ويقول أيضا في السياق ذاته:

أخو الحَرْبِ إنْ عَضَتْ بِهِ الحربُ عضَهَا وإنْ شَمَرَتْ عن ساقِهَا الحرب شمرَا [1]

فقد شخصَ الحرب بحيوان متوحش له أنياب، فاستعار كلمة (العضِ) التي تناسب الوحوش الضارية دون أن يصرح بالمشبه به، واكتفى بذكر المشبه (الحرب) لينبئ عن اشتداد الحرب، وضرورة الاستعداد لها من طرف المشاركين فيها ويخص بالذكر، إخوانه من قومه، فالانزياح في هذا المقام يعكس حقا لحظة الوقوف أمام مشهدي الموت والحياة، والجبن والشجاعة، ولنا في السياق ذاته قول الشاعر أبي خراش:

أردُ شجاع البطنِ قد تعلمينَهُ وأوثِرُ غيري من عيالكِ بالطُعمِ [2]

حيث شبه الجوع يتلظى في جوفه وهو المشبه المذكور بصورة الشجاع الذي يواجه في المعارك لكن الشاعر اكتفى بالمعنى الذي يتجسد فعلا ترفعه عن الطعام القليل والإيثار به للأولاد، وهذا ينبئ عن عزة الشاعر وصبره، وقد (ورد في اللسان في معنى شجاع البطن: إن العرب تزعم أن الرجل إذا طال جوعه تعرضت له في بطنه حية يسمونها الشجاع والصَفَرُ، وقال الأصمعي: شجاع البطن: شدة الجوع) [3].

ومن خلال قول الأصمعي يمكن أن تقع هذه الصورة الاستعارية تلميحا وتعويضا لصفة شدة الجوع الذي بدوره يولد معنى آخر يتمثل في رغبة الشاعر القصوى في أن يعيش عزيز النفس. ولك في هذه الصورة الاستعارية أن تستشف لوحة طللية يقف عندها الشاعر مقاوما، متجلدا تأبى نفسه الانكسار.

أما أمية بن أبي عائذ فقد توسل بالاستعارة لتصوير مشاعره قائلا:

---

[1] المصدر نفسه. ص 21.

عضت: غمزت/ شمرت: قلصت ولقحت واشتد أمرها.

[2] المصدر نفسه. ق2. ص 128.

[3] المصدر نفسه. ص 125.

أَلاَ يالقومِ لِطَيفِ الخيالِ يُؤرِقُ مِنْ نازِحٍ ذِي دَلاَلِ [1]

إذ شخص طيف وخيال حبيبته بشخص يؤرق أيامه، ولا يقدر علىتجاهله خاصة وإن نزل بهذه الديار التي كانت تعيش بها. والشاعر يوحي في صورته هذه إلى خلو المكان من أهله ووحشته حتى غدت الأطياف تسرح فيه.

ويقول في صورة أخرى تعكس حقا طللية المكان وغربته:

صَحَاري تغوَلُ جِنَانُها وأَحْدَابَ طَوْدٍ رفيعِ الجبالِ [2]

حيث شبه الصحاري مشخصا إياها في صورة من يتلون بألوان الغيلان والوحوش، لكنه أسند إليه صفة التغول دون ذكر المشبه به، وهذا حتى يشير إلى مشهد الأطلال والديار الخالية، أين يتأمل الشاعر أفول الحياة وتبدل الأحوال.

وينشدنا أسامة بن الحارث بهذه الصورة الانزياحية قائلا:

إذا شده الربْعُ السواء فإنه على تمهِ مستأنِسُ الماءِ وَارِدُ [3]

فقد شخص هذا الربع في صورة العاقل المدرك الذي يشد الناس والأحبة إليه، لكنه اكتفى بذكر الصفات ونسبها لهذا المكان (شده مستأنِسُ)، وهذا ليحيل القارئ إلى معاني الشوق والحنين والأنس بهذا الربع.

ولنا في بيت أبي العيال تشخيص لمعاني الطلل إذ يقول:

فاستقبلُوا طَرَفَ الصعيدِ إقامَةً طَوْرًا، وطَوْرًا رِحلةٌ فتنقُلُ [4]

في الحقيقة هل يستقبل المكان؟ هنا نجد المفارقة في كون الشاعر يسعى إلى تجسيد معاني الحياة والحركة لطرف الصعيد بأن قرن استقبال المكان بالإقامة فيه حينا والرحيل منه حينا ولعلك تلاحظ أن الانزياح عن ألفاظ الحقيقية إلى ألفاظ المجاز أبلغ في تأدية المعنى لإخراجها من المعقول إلى اللامعقول ذلك أن الاستقبال يكون للضيف ولا يكون لموضع يتواجد بمصر وأن يجعل الشاعر المكان مثل الضيف، فهذا ليشير إلى أهمية هذا الموضع في نفسه إذ أن له حضورا راسخا في ذاكرته، فالصورة الاستعارية إذن أعادت ترميم المكان، جعلته مكانا

[1] المصدر نفسه. ص 172.

[2] المصدر نفسه. ص 173.

[3] المصدر نفسه. ص 207.

[4] المصدر نفسه، ص 255.

عصيا على الاندثار والنسيان، بأن غدا نابضا بالحياة في الفضاء الشعري الذي حرسه من الموت.

وأما إذا تتبعنا المعنى اللغوي للكناية وجدناها تدل على الانتقال من لفظ إلى لفظ آخر لغرض يريده المتكلم، قال ابن منظور: (الكناية أن تتكلم بالشيء وتريد غيره، وكنى عن الأمر بغيره يكنى كناية: يعني إذا تكلم بغيره مما يستدل عليه نحو الرفث، والغائط ونحوه..)[1]، وهي مصدر الفعل كنَى يكنو، أو كنى، يكَني، والكنو أو الكَنيُ معناه: الستر والإخفاء أي ستر الاسم الدال على المعنى المراد والتعبير عنه بغيره.

وهنا يلتقي المعنى الاصطلاحي للكناية مع المعنى اللغوي. فعبد القاهر الجرجاني يعرفها بأنها (أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود، فيومئ به إليه ويجعله دليلا عليه)[2].

فالكناية إذن تشمل أي لفظ يذكر ويراد منه المعنى غير المباشر له، أو لازم معناه، ولهذا يمكن القول إن الانزياح عن لفظة إلى أخرى هو ما يميز مفهوم الكناية، ولكن العدول والانزياح عن هذه اللفظة لا يعني التخلي التام عنها، وإنما يظل معناها ماثلا وفاعلا في الأسلوب الكنائي لأنها هي الدليل والحجة على المعنى المقصود، فالمتلقي يشيد إليها لإدراك مدى القرب أو البعد بين المكنى به والمكنى عنه، إنها تحمل المعنيين الحقيقي والمجازي، وعنصر القصد يكون من قبل المرسل الذي يرجح تجاوز المستوى السطحي للأسلوب الكنائي، ويحيل المتلقي إلى المستوى العميق البعيد عن طريق شبكة ثقافية مشتركة بين المرسل والمتلقي، (فالكناية بنية ثنائية الإنتاج حيث تكون في مواجهة إنتاج صياغي له إنتاج دلالي موازٍ له تماما بحكم المواضعة، لكن يتم تجاوزه بالنظر في المستوى العميق لحركة الذهن التي تمتلك قدرة الربط بين اللوازم والملزومات، فإذا لم يتحقق هذا التجاوز، فإن المنتج الصياغي يظل في دائرة الحقيقة... وهو ما يؤكد وقوع الكناية في منطقة وسطى بين الحقيقة والمجاز، إذ لا يمكن الميل بها إلى دائرة الحقيقة لتستقل بها، لأن الصياغة لم تنتج معناها فحسب، بل أنتجت لازما مرافقا لها، كما لا يمكن أن تستقل بها دائرة المجاز لعدم وجود القرينة المانعة من إرادة المعنى الوضعي) [3]، ولهذا فإن بنية الكناية تمثل صراعا بارزا بين المعنى الحقيقي المعجمي، والسياق

[1] ينظر ابن منظور: لسان العرب. مادة "كن".

[2] الجرجاني: دلائل الاعجاز. ص 66.

[3] عبد المطلب: البلاغة العربية قراءة أخرى. ص 187-188.

الذي يفرض المعنى المجازي، وكل منهما يحاول جذب الصياغة إلى منطقة الحقيقية أو مساحة الخيال، وهنا يتدخل القارئ الذي يعد الفيصل في تحديد اتجاه الدلالة.

فلو قلنا: (رائحة بيتها عطرة) تكون الرائحة العطرة مستلزمة لنقاء البيت ونظافته، حيث استعمل اللفظ في لازم معناه دون أن يمنع ذلك إرادة رائحة البيت العطرة على الحقيقة، وهو ما يعني حضور المعنى الأول والثاني إلى رحاب الصياغة. ثم إن المتمعن في البناء الشكلي والعميق للكناية يدل على أنها لون بياني يعتمد على عمليتي الحضور، والغياب، وهما مفتاح للانزياح الدلالي في بنية الكناية، إذ تتولد الدلالة الحقيقية من خلال التشكيل اللفظي وغياب المكنى عنه مؤقتا ثم حضوره من خلال تتابع الوسائط بين المعنى الحقيقي والمكنى عنه، وبالتالي يغيب المعنى الحقيقي كلما اقتربت الوسائط من المكنى عنه. وغايتنا في هذا المقام الوقوف على نماذج من الكنايات التي عبرت عن الطلل في الشعر الهذلي لإظهار ما فيها من انزياح دلالي وبيان ما في هذا الانزياح من لطائف وأسرار، فالكناية من التعابير البيانية الغنية بالاعتبارات والمزايا والملاحظات البلاغية، إذ أنها تهب المعنى قوة ورسوخا لما فيها من الخفاء اللطيف (فقد أجمع الجميع على أن الكناية أبلغ من الإفصاح، والتعريض أوقع من التصريح)[1].

ومن تلك الكنايات قول الشاعر أبي ذؤيب:

حَمِيَتْ عَليهِ الدرعُ حتى وَجْهُه مِنْ حَرِها يومَ الكريهةِ أسفَعُ [2]

إذ نزع الشاعر إلى التلميح، والتعبير عن صورة القدم والصدأ الذي علا الدرع التي غطت وجه الفارس، فمن ملازمته لهذه حتى أصبحت سوداء قديمة، والشاعر يلمح في تعبير ساخر تهكمي، ولك أن تتحسس مظاهر طللية في هذه اللفظة "أسفع"، فهي تنزاح إلى دلالات كثيرة من بينها آثار هذه الدرع على الوجه، فربما تترك ندوبا فيه، كما تترك السيول الكثيرة على الأرض اللينة آثارا هي الأخرى.

وقوله أيضا:

ومُدعسٍ فِيه الأنيضُ اختفيتُه بِجرْداءَ ينتابُ الثميل حِمَارُهَا[3]

---

[1] الجرجاني: دلائل الإعجاز. ص 70.

[2] الهذليون: ديوان الهذليين. ق1. ص 16.

[3] المصدر نفسه. ص 31.

الثميل: بقية الماء.

فقد اتخذ من الكناية وسيلة لتشكيل صورة الطلل التي رسمت من خلال ذاك الذي يكثر من السفر، فيعجل في استخراج اللحم من مشتواه في البادية قبل نضجه خوفا من الانتظار فيهلك من طرف عدوه، وهنا نجد أن التعبير (ومدعس فيه الأبيضُ) إشارة إلى التعجيل في إخراج اللحم الذي لم يبلغ النضج الذي ينزاح إلى دلالات أخرى تمثلت في السرعة بل الفرار من العدو، ثم إنه استعمل لفظة (جرداء) ليوحي بها إلى الصحراء التي لا نبات فيها ولا ماء، مما دفع بحمار الوحش إلى البحث عن بقايا المياه القليلة في الغدران والأودية.

ويقول في المعنى ذاته:

بأرضٍ لاَ أنيسَ بها يباب وأَمْسِلةٍ مَدَافعها خليفُ [1]

يصور في هذه الكناية صورة مشهد طللي، يلفه الضياع والغربة، بل وحتى الجفاف؛ ويطالعنا في بيت آخر بصورة الشعور بجدب المكان وقحطه قائلا:

فأرى البلادَ إِذا سَكَنْتَ بغيرهاَ جَدْبًا وإن كانَت تُطَلُ وتُخْصبُ [2]

فهو بهذه الكناية يرسم صورة حزينة، وحالة من الألم عاشها الشاعر لمغادرة الطرف الآخر هذا المكان، فهو لا يشعر بجمال المحل وروعته حتى ولو نزلت به الأمطار فأحيته، فهو طلل جفت مرابعه، واغبرت زواياه.

وها هو أسامة بن الحارث يؤكد على هذه الصورة الكئيبة قائلا:

فَمُوشكةٌ أرْضُنَا أن تعودَ خلافَ الأنيسِ وُحوشاً يباباً [3]

ولم يدعُوا بين عَرْضِ الوَتيـ رِ حتى المناقبُ إلا الذئابَا.

فهو يوحي إلى مشهد الأطلال الذي قارب على الاكتمال، فهذه الأرض ما عادت أرض أنسٍ وأهلٍ، فالجفاف والجدب قد ميزاها، وسكنت بمرابعها الوحوش والذئاب ويؤكد على هذه اللوحة في قوله:

بمظمأةٍ ليست إليها مفازةٌ عليها رمَاةُ الوُحوشِ مثنى وواحدُ [4]

---

[1] المصدر نفسه. ص 101.

[2] المصدر نفسه. ص 63.

[3] المصدر نفسه. ق2. ص 199.

الوتير: موضع/ المناقب: ثنايا في غلظ/ يبابا: خالية.

[4] المصدر نفسه. ص 207.

إذ يشير إلى مكان أشبه ما يكون بالطلل الموحش الخطير الذي لا نجاة منه لمن اقترب من مورد الماء، لأن الرماة الصائدين يلتفون به من كل جانب، مترصدين بواردیه من الظباء وغيرها.

وقد صور الهذليون الفضاء الخالي، ونعتوه بأوصاف كثيرة، وكنوا عنه بالكثير من المعاني والدلالات، من مثل أبي قلابة الذي يقول في إحدى مقطعاته:

يَا دَارُ أعرِفُها وَحْشًا منازلُها بين القوائمِ مِنْ رَهطٍ فألبان [1]

إنه يحيل إلى أن هذه الديار التي كان بالأمس يعرفها، غدت موحشة تحيط بها الجبال والبلدان، ولفظ (وحشا) يوحي باندراس المكان وعفائه.

ويؤكد على هذه الكناية بصورة تشبيهية قائلا:

فدمنةٍ برحيَات الأحَثُ إلى ضَوجَى دفاق كسحقِ الملبس الفاني

مَا إن رأيت الدهر ذو عجَبٍ كاليوم هِزة أجمالٍ وأضعانِ[2]

إذ جعل الدمنة كسحق الملبس الفاني، ولعل الصفة المشتركة هنا دائما تنبئ بتقادم المكان، وزوال خيره حتى أنهم رحلوا تاركين هذا المكان الذي رسم الزمن فيه آثاره.

ومثله قول البُريق:

فإن تكُ في رَسْمِ الديارِ فإنها ديارُ بني زَيْدٍ وهَلْ عَنهم صَبرُ [3]

حيث تهدف الصياغة إلى رسم صورة حزينة لهذه الديار التي غادرها أهلها خاصة نصفه الآخر (ليلى)، فالصورة لا تكتمل من خلال البنية السطحية مباشرة، بل من خلال الحضور الذهني الفعال للمتلقي الذي يبرز المعاني الكنائية الخفية المستقرة في البنية العميقة للصياغة، فالمعنى الحقيقي لقول الشاعر: (فإن تك في رسم الديار .... صَبرُ) يحيل إلى معان كنائية عميقة تحتاج منا في إدراكها إلى تدبر ونظر في التركيب، وربطه بالسياق العام، (فرسم الديار) مشهد طللي ظاهر يخفي وراءه لوحات كثيرة توازي المعاني الكنائية المتولدة من المعنى الحقيقي الظاهر، وهي الخراب والقفر، والوحشة، ثم البعد والجفاء وترفع الآخر عن لقاء الشاعر.

ومثل هذه الصورة الكنائية في قول مالك بن خالد الخناعي:

---

[1] المصدر نفسه. ق3. ص 36.

[2] المصدر نفسه. ص 37.

[3] المصدر نفسه. ص 58.

أَلَمْ تَرَ أنا أهل سوداءَ جَوْنَةٍ وأهل حجابٍ ذي قفافٍ موقر [1]

فالمراد (بأهل حجاب ذي قفافٍ موقر)، الأرض التي كثرت فيها الحجارة السوداء، حتى أنها خلفت في المكان آثارا تومئ كل الإيماء إلى صورة الطلل الخالي، فقد آثر الشاعر الانزياح عن دال (الأرض ذات الحجارة السوداء) وكنى عنه بمعان أخرى يقود تركيبها معا إلى المكنى عنه وهذا حتى يصرف الذهن عن استحضار الهيئة الكاملة لهذه الأرض التي انتشرت بها الحجارة السوداء كأنها أحرقت بالنار والتي قد توحي بالرهبة والفزع، وشعوره بالوحشة وسط هذا المنظر المريع، استحضر المكونات (أهل سوداء/ أهل حجاب)، فيما يشبه نوعا من التهوين من مشهد هذا الطلل المخيف، الذي يطرح الذكريات، فيخرق قلب الشاعر ويذيبه.

ولنا أن نتبع التأثير النفسي للصور الكنائية، من خلال أشعار بعض الهذليين التي رسمت للقارئ المتلقي لوحات الطلل من مثل قول أبي ذؤيب:

وإن دمُوعي إثْرَهُ لكثيرةٌ لَو أنَ الدموعَ والبكاءَ يريحُ [2]

فليس المراد من الدموع الكثيرة تلك الحركة المادية المتمثلة في انهمار الدموع من المآقي لأنه لا قيمة لها في ذاتها، وإنما القيمة الحقيقية لما تشير إليه، وهو الشعور بالحزن والألم والأسى على من رحل دون عودة، رحيل ابن عمه "نشيبة"، فالدموع والبكاء كناية عن الحزن الشديد، ورغبة الشاعر في استرجاع صدى السنوات الجميلة، فذكر الرادفة (الدموع، البكاء) وأراد بها المردوف (الحزن والحسرة)، فالرادف الحاضر يحيل إلى رغبة الشاعر في ترميم ما انكسر، والانزياح عن المعنى الغائب إلى المعنى الحاضر يحقق الجمال ويمتع النفس، لأنه يحمل في طياته الدلالة على شدة الألم التي دفعت بأبي ذؤيب إلى البكاء وذرف الدموع الكثيرة، فالصورة الكنائية لخصت للمتلقي ملامح وقفة طللية ارتبطت بإحساس الشاعر في تبدل لذة الحياة إلى نقيضها بفقدان الأحبة.

ويقول في المقام ذاته:

فإن تُمس في رَمْسٍ (برهوةٍ) ثاوياً أنيسُكَ أصدَاءُ القبور تصيحٌ [3]

في هذا التركيب تسامٍ رائع وترفع عن التصريح، وذلك لمكانة المرثي في قلب الشاعر حتى أنه اعتمد على التلميح بقوله (أنيسُك أصداء القبور تصيحُ)، الذي يشير إلى تحول العمر

[1] المصدر نفسه. ص 8.

[2] المصدر نفسه. ق1. ص 114.

[3] المصدر نفسه. ص 116.

إلى غبار متناثر، فنشيبة في مكان لا أنيس به إلا الهامُ التي في القبور، والهامُ (جمع هامة، وكانت العربُ تزعم أن روح القتيل الذي لم يدرك بثأره تصير هامة، فتصيح عند قبره تقول: اسْقوني، اسْقوني، فإذا أدرك بثأره طارت) [1]، فالشاعر يحاول من خلال هذه اللوحة الكنائية بث الحركة والحياة في هذا المكان القفر في أن جعل روح الآخر تتحول إلى أصوات طالبة الثأر، وقد أسهمت هذه الصورة في خلق جو نفسي إيحائي خاص عند المتلقي، لما للصورة الكنائية من دلالة إيحائية مناسبة تختلف عن الدلالة الإيحائية التي يخلقها التعبير المباشر الصريح.

ويقول أيضا:

حَدَرْناهُ بالأثوابِ في قَعْرِ هُوةٍ شديد عَلَى مَا ضُمَ في اللحدِ جُولُهَا [2]

فهو يواصل التعريض والتلميح إلى تلك الدار الموحشة، الباردة التي ضمت نشيبة: إذ ذكر الرادفة (قعرهوة) ليدل بها على المردوف الغائب (القبرُ) الذي غدا المكان الأبدي لهذا المرثي، ولعلك تحس بحزن الشاعر الشديد لفراق ابن عمه لما عبر بلفظه (حدرناه) التي توحي إلى معاني إنزال القتيل عنوة فلأنه قتل غدرا، عبر الشاعر بهذه الرادفة لتتولد منها الكثير من المعاني والدلالات.

ومن هنا يمكن القول إن من الأسباب التي تدعونا للانزياح عن الأسلوب المباشر إلى الأسلوب الكنائي، أن هذا الأخير يستعمل أحيانا للستر والخفاء في المعاني التي ينبغي إخفاؤها وعدم التصريح بها، وهذا لمنافاتها الذوق السليم، إذ توجد الكثير من مفردات اللغة التي يثير التعبير عنها بألفاظها المعهودة نوعا من الحرج والخجل وخدش شعور الآخرين عند مستعمليها أو متلقيها، ولذلك كانت الكناية الأداء الفني المستساغ للتعبير عن مثل هذه المعاني التي تتنافى والذوق والخلق، من ذلك قول الشاعر أبي ذؤيب الذي عبر عن العجز والكبر ملمحا غير مصرح:

عَلَى حين ساواهُ الشبابُ وقَارَبَتْ خُطايَ وخِلتُ الأرضَ وعْثاً سُهُولُها [3]

حيث آثر الشاعر الانزياح عن لفظي (شختُ وهرمتُ) إلى لفظة (ساواه الشباب)، وسر الانزياح عن اللفظة الأولى هو ما تثيره من حرج عند مستعملها (أبو ذؤيب) على عكس اللفظة الثانية

[1] المصدر نفسه. ص 116.

[2] المصدر نفسه. ص 34.

[3] المصدر نفسه. ص 34.

(ساواه الشباب) التي توحي بظلالها إلى المعنى المراد دون أن تمس كبرياء الشاعر، وهذا يدل على حرص الشاعر على إحياء ما فات من العمر، وإبعاد كل ما يستهجن ذكره.

ومن ذلك قول البريق:

أودِعُ صاحبي بالغيبِ إنـي أراني لاَ أحِسُ لَهُ حِوارَا [1]

فقد فضل البريق، إلا أن يلمح عن وداع الأحبة والصاحب وداعا أبديا، فانزاح إلى هذا المعنى البعيد باستعمال لفظة (لا أحس له حوارا) التي أشارت بظلالها إلى المعنى المقصود. فالصورة الكنائية بينت فعلا مثول الطلل الصامت أمام ناظري الشاعر الذي ظهر حزينا كئيبا لحظة توديع الآخر.

وعليه إن الانزياح عن المعنى الحقيقي إلى المعنى الكنائي في الطلل الهذلي ينطوي على قدر كبير من التأثير النفسي، فالتعبير عن الطلل في أشعار الهذليين عندما يسدل على المعنى الحقيقي الذي يهدف إليه ستارا لفظيا شفافا يجعل المتلقي متحفزا ومتشوقا لرفع هذا الستار ومعرفة ما يخفيه من معانٍ ودلالات، فمن خلال الكناية يشعر المتلقي بميل إلى اكتشاف المعنى الحقيقي المتواري وراء المعنى الكنائي، وعندها يحس بالمتعة والإفادة إذ إن الشخص يشعر بسعادة كبيرة حينما يحصل على المعنى بعد تعب وطول معاناة. ومن هنا فإن الكناية ترفع من قيمة المعنى البعيد الذي تشير إليه في نظر القارئ وتعمل على تأكيده في نفسه. فأسلوب الكناية عند الهذليين جاء لتصوير حياتهم، ومشاهدها المتباينة من مشاعر وأحاسيس تحولت إلى وقوف طللي على عتبات الذكرى، والألم، وهذا ضرب غير مباشر يستند إلى التلميح والتعريض لأنه يصور لازم الحدث لا الحدث ذاته.

- إن صور أشعار الهذليين في اتجاههم الشعري لوصف الطلل، جاءت خليطا من التشبيهات المفردة والمركبة المحسوسة، ومصدرها بيئتهم وواقعهم المعيش.
- إنهم لم يجروا وراء المعنويات في تصويرهم، ولم يغرقوا في تخييلهم، وإنما كانت صورهم نقلا لإحساس منفعل أحس به الشاعر اتجاه واقعه ومن ثم فإن فطرتهم البدوية، وصدق عواطفهم هدتهم في أحاسيس كثيرة إلى صور تحمل حسا مرهفا وبصيرة نافذة، وكأن هذه

[1] المصدر نفسه. ق3. ص 63.

الصور ومضات تتقدح في خاطر الشاعر ثم تشرق في أبيات ثم يعود الشاعر إلى تعبيره المألوف.

- إن جل الصور الانزياحية في معظمها بليغة، كانت فيها أوجه الشبه أميل إلى المحسوسات ثم إلى الخيالية وهي قليلة، إنها مجموعة من أوجه الشبه التي يبحث بها الشاعر عن وصف المتحدث عنه وإخراج صورته الماكثة في الشعور الداخلي للمبدع وتأكيد مكانته في فكر المتلقي ووجدانه، والتأثير فيه، وإقناعه بأهمية تموقع الظاهرة الطللية في الوجود البشري.

المبحث الثالث: الحذف بين الانزياح الأسلوبي وجمالية التلقي للطلل:

تجلى الحذف في شعر الهذليين الواصف للطلل كسمة أسلوبية في تركيبه الشعري، وظاهرة الحذف (الفراغ النصي) تتمثل في انحراف استعمال اللغة الأدبية الناقصة عند قياسها بالنسبة للنظام اللغوي على مستوى المفردة والجملة والخطاب الشعري ككل، ولا وجود لحالة يكون فيها القول بحذف عنصر من بنية دون أن يناظر ذلك بنية يوجد فيها ذلك العنصر، وبالتالي فإن التعرف على حالات الحذف يكون بمقارنة بنية ناقصة ببنية تامة، توافقها وترجع إليها مع القرائن المتعددة الدالة على المحذوف، ويجعل من هذا الملمح عنصرا يوجه الكلام إلى معان شعرية عديدة، (ولا قوام للحذف إلا بالمخاطب وكذا الشأن بالنسبة إلى سائر ما يأتيه المتكلم في كلامه، وليس للمخاطب دور فعلي في نشأة الكلام فهو لا يشاطر المتكلم في التلفظ به، وله مع ذلك دور حاسم في توجيه صياغة الكلام إلى وجهة دون أخرى، من ذلك أن للمخاطب المنزلة المحورية في عملية الحذف، فالمتكلم لا يحذف إلا ما كان معلوما غير ملبس عند المخاطب، ومتى علم المخاطب ما يعني). [1]

فالتحليل الأسلوبي لا يقف عند وصف بنية التركيب في الخطاب الأدبي، بل يتتبع طرق الاستعمال الفني المتنوعة عن قواعد النظام اللغوي في أشكال تعبيرية كالتقديم والتأخير والحذف وغيرها. فلكل شكل فيها ملمح أسلوبي ذو دلالة خاصة بتركيبه ضمن النسق اللغوي للخطاب وله أثر فني، ودور القارئ المتلقي في اعتبار المحذوف وتأويله يقوم على تقدير هذا المحذوف وتعليل المعنى الذي يغير عملية الحذف في النص الشعري، ذلك أنه لا يمكن تعليل الحذف بعلم المخاطب، بل يجب ربط هذه الظاهرة بسياق المعاني التي تحدث فيه تنوعا وثراء لتأويل المخاطب، ويجعل من الحذف عنصرا يوجه الكلام إلى معان فنية متعددة، وهو (باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بيانا إذا لم تبن).[2]

فالحذف –إذن– أمر مقصود من طرف المبدع، استثارة للمتلقي، وإيقاظا لذهنه، مما يجعله مشاركا فعالا في إنتاج الرسالة الشعرية وإعطائها دلالتها، وذلك من خلال فهم السياق، ومن ثمة يملأ المتلقي الفراغات التي يحتويها النص فتكتمل الدلالة.

---

[1] المصدر نفسه. ق3. ص 63.

[2] الجرجاني: دلائل الإعجاز: تح: محمد التنجي. دار الكتاب العربي. بيروت. لبنان. ط1. 2005. ص 106.

ثم إن الأصل في المحذوفات جميعها على اختلاف أنواعها (أن يكون في الكلام ما يدل على المحذوف، فإن لم يكن هناك دليل على الحذف فإنه لغو من الحديث لا يجوز بوجه) [1]، ولا تكاد تخلو جملة من الجمل من ظاهرة الحذف، وقد يكثر استخدامه، وتتنوع مظاهره من جملة إلى أخرى من النص الواحد بقدر تقدم النص، واتضاح جوانب الموضوع المتطرق إليه بسبب دلالة بعض المذكور على بعض المحذوف إلى حد يصبح معه الحذف عملية آلية.

ويرى علماء البلاغة أن الحذف إذا عوضه الذكر فَسُدَ الكلام، حيث يؤكد ابن الأثير ذلك في (أنه متى أظهر صار الكلام إلى شيء غث، لا يناسب ما كان عليه أولا من الطلاوة والحسن). [2]

كما يعتبر الحذف عنصرا من عناصر تحقيق الدلالة، وقد اهتم كل من النحاة والبلاغيين به كل حسب حاجته له، فالجملة تتكون في مركزها من مسند ومسند إليه، وتضاف إليها عناصر أخرى تؤدي وظائف مخصوصة، وبذلك فإن عدم ذكر أي واحد من ذلك يعني وجود حذف، وعلى المحلل المتبصر البحث عن سبب الحذف بلاغيا أو نحويا، ولنا أمثلة كثيرة في العربية، فهناك حذف في جزء من الكلمة نحو: (ولم يك) وهناك حذف في حروف المعاني في قوله تعالى { تَاللَّهِ تَفْتَأُ تَذْكُرُ يوسف } [3] والتقدير: لا تفتأ، وحذف المبتدأ نحو: قوله تعالى: { ومَا أَدرَاك ماهِيَه نَارُ حاميه } [4] والتقدير : هي نارُ، والحذف أدى معنى الإيجاز.

فمن شأن المبدع أن يكثر الحذف في المواضع التي يريدها سواء كانت بوعيه أم من دون وعي، وعلى المتلقي أن يصوغ أو يستبطن هذه المحذوفات جميعها بشرط أن يكون المبدع في مستوى الإبداع الذي يرغب المتلقي أن يصل إليه.

ويمكن تصنيف المحذوفات حسب مراحل عديدة، وقد اخترنا فيها التصنيف الذي اقترحه ابن جني والقائم على طبيعة العنصر المحذوف بحسب كونه:

(– صوتا من قبيل الصوامت أو الصوائت "أي جزء من كلمة"، أو من قبيل حروف المعاني كالتشبيه والتعدية والنداء... تدعو في كليهما الضرورة الشعرية والمعاني الثانوية التي ينتجها عنصر الحذف في بنية التركيب.

---

[1] ينظر: ابن الأثير: المثل السائر. ج1/ ص 62.

[2] المرجع نفسه، ص 62.

[3] سورة يوسف الآية 85.

[4] سورة القارعة، الآية: 10-11.

– كلمة أو مفردة لها محل تركيبي في نسق الجملة سواء من ركني الإسناد أو متعلقات المسند.
– جملة لها محل تركيبي أو كلاما مستغنيا " حذف جملة جواب الشرط وجواب القسم). [1]

على أن المتلقي يمثل جانبا مهما من جوانب عملية التكلم، فالنص الهذلي موجه في الأساس إلى المتلقي كي يتفكر ويعمل عقله، ولا شك أن القصيدة تكتسب حياتها وحلتها الجديدة من خلال المتلقي سواء القارئ لها أو المستمع إليها، فهو من يفك شفرتها، ويملأ فراغاتها النصية والانحرافات الموجودة فيها، حتى يستخرج الدلالات التي خفيت عليه منذ البداية. إذ أن كل متلقٍ يؤولها حسب ثقافته وأفقه ومعرفته بعالم الشعر وسياقه، ذلك الأفق الذي يمكنه من إدراك ما في النص الهذلي من أفكار وجماليات، كما يمكنه من ملء الفراغ الكامن بين عناصر القصيدة خصوصا وربما يظهر دور المتلقي هنا أكثر.

ومن هنا فإن قضية الحذف من أهم وسائل التماسك النصي، التي تبرز أهمية المتلقي، إذ هو الذي يدرك عبر آفاقه القرائية الكثيرة مواضع الحذف، وكيفية قيامه بوظائف إبلاغية وبلاغية متعددة.

لكننا سندرس ظاهرة الحذف في أسلوب الطلل الهذلي من خلال علاقته بالانزياح الأسلوبي.

إن دراسة الانزياح الأسلوبي هو ظاهرة تعتمد على الخروج عن النمط المثالي للأداء، وتتبع مظاهره في الطلل الهذلي الذي ينزاح شعراؤه في أساليبهم عن النمط المعهود بحثا عن تركيب غير عادي يوائم بين حالاتهم النفسية وأدائهم الفني، ولو أدى ذلك إلى الإخلال ببنية الكلمة أو نظام الجملة.

فهذا المتدخل ينزاح في اختيار الألفاظ وتوزيعها وترتيب أجزاء الجملة لغايات فنية وجمالية انحرافا يسبب للمتلقي هزة غير متوقعة، حيث يقول:

هَلْ تعرف المنزلَ بالأُهَيْلِ كالوَشمِ في المعصمِ لَمْ يُجْمَلِ
وَحشًا تعفيه سوافي الصِبا والصيفُ إلا دمنَ المنـزلِ [2]

حيث تضمن صدر البيت الثاني حذفا وتقدير الكلام (أصبح المنزل وحشا) فقد حذف الشاعر المسند إليه والفعل الناقص (أصبح)، واكتفى بذكر المسند (وحشا)، ودلالة هذا الحذف

[1] ابن جني: الخصائص، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية. بيروت. لبنان. ط1. 2001. ج1. ص 158.
[2] الهذليون: ديوان الهذليين، ق2، ص 01.

الإيماء والإشارة بخراب المكان وطلليته، بل إنه الصورة التي ارتسمت في زواياها ملامح الطلل من وحش ودمن وتلاعبت ريح الصبا فيه.

ومثل هذا الحذف جاء متوفرا بكثرة في شعر الهذليين الواصف للطلل، مؤديا دلالات متباينة، إلا أن الدلالة المتفق عليها هي تأدية الإيقاع الموسيقي الجذاب وعلى القارئ أن يتنبه لهذا النوع من الحذف.

وقول أبي خراش:

لم يبق من عَرشهَا إلا دَعامتُها جذلانِ منهدمُ منها ومنصوبُ [1]

تضمن البيت حذفا في لفظة (يبق) وتقدير الكلام (يبقى) لأنها سبقت بأداة شرط جازمة (لم)، فحذفت (الألف) لأجلها.

ويقول أبو ذؤيب الهذلي:

ألاَ زعمت أَسْماءُ أن لاَ أحِبُها فقلتُ: بلَى، لولا ينازعني شُغلي [2]

ونحن في هذا البيت نجد ظاهرة حذف في الحرف "لا" في لفظة "لولا" التي في الأصل (لا يناسب معناها سياق العبارة، وذكر ابن هشام في المعنى أن "لولا" في بيت أبو ذؤيب هذا كلمتان بمنزلة قولك " لو لم ") [3] وهذا لتشير إلى امتناع حدوث المحبة وحصولها لامتناع انشغال الشاعر. وفي الشطر الثاني ذاته نجد حذف جملة جواب الشرط للدلالة عليها سابقا بلفظة " بلى "، وهو حرف (تصديق مثل " نعم " وأكثر ما تقع بعد الاستفهام، وتختص بالإيجاب سواء كان ما قبلها مثبتا أو منفيا). [4]

فأبو ذؤيب يؤكد على تمنعه في إظهار حبة لأسماء، وهذا ما تطرقنا إليه في تحليلنا السابق إذ يبدو دائما في صورة الضعيف الذي يطلبه الآخر لا الطالب لَهُنَّ. وهذا النوع من الانزياح له أثره الجمالي وقيمته الفنية، فلو تتبعنا قصائد أبي ذؤيب لوجدناها مليئة بهذا النوع من الانزياحات. لكن ليس كلها ضروري فقد توجد حالات تخالف القاعدة النحوية، وقد تكون حالات عكس ذلك، ولكني أرى أن المتلقي وحده القادر على إبداع أو تأويل انزياحات وفق ما

[1] المصدر نفسه، ص 160.

[2] المصدر نفسه، ج1، ص 34.

[3] المصدر نفسه، ص 34 (هوامش).

[4] المنجد الأبجدي، دار المشرق، بيروت، لبنان، ط1.

تقتضيه ثقافته الشخصية، لكن ليس شرطا أن تكون صائبة في أغلب الأحيان، فقد يكون انحراف في هذا الموضع، وقد يكون عبارة عن مستوى عادي للغة في موضع آخر.

ولنا في موضع آخر من قول أبي ذؤيب ظاهرة حذف المفعول به:

جمالك أيها القلبُ القريحُ ستلقى مَنْ تُحبُ فتسريحُ [1]

ورد الحذف في المفعول به الذي جاء بعد الفعل (تحبُ)، والحبُ ضد الكره، واسم الموصول (مَنْ) جاء مفعولا به حل محل مفعول الفعل (تحبُ)، والأصل في الكلام: تحبُ أم عمرو. كما حذف عامل نصب المفعول المطلق "جمالك"، وأصل الكلام :تجمل جمالك...

وعلى مستوى الإيقاع حقق هذا الحذف دلالة يؤديها النداء الذي وجهه الشاعر لقلبه يواسيه، طالبا الصبر والجلد على فراق الآخر له. فهذا النداء جاء لأجل المواساة وإزالة الحزن والأسى الذي يعيشه الشاعر، فطبيعته ونفسيته وراء اختيار هذا النوع من الألفاظ فهو لا ينظر إلى محبوبته فقط، لأن صورة المتلقي تتراءى أمامه ولا تغيب عنه فالمتلقي هو الغائب الحاضر.

ونجد أيضا الأخبار التي حذفت ضمائر المبتدأ منها في قول ساعدة بن جؤية:

خَرِقُ غضيضُ الطرف أحورُ شادنٌ ذو حُوةٍ أُنْفُ المسَاربِ أخْطَبُ [2]

فهذه: خرقٌ، غضيضُ الطرف، أحورُ شادنُ، ذو حُوة، أنفُ المسارب، أخطبُ كلها أخبار لمبتدأ محذوف تقديره " هو " أي الشاعر ساعدة الذي جعل وكأنه الظبيُ لحظة لقائه بالآخر (غضوب)، ولقد وصل عدد المرات التي حذف فيها المبتدأ الست مرات، فالشاعر يبدو عاشقا، ضعيفا أمام الآخر أكثر من ست مرات، أي أنه قدر أبيات قصيدته، فهو لا يقول شعرا إلا ليخبر عن تعلقه الشديد بغضوب، فالبيت الشعري عنده هو حبه لها وضعفه، أما القصيدة فطلليته التي ترتسم فيها كل لحظات الحب واللوعة واللقاء.

ومن الأمور التي اطرد حذفها في النص الهذلي الواصف للطلل نجد الضمير الذي يقع أحيانا فاعلا وأحيانا أخرى مبتدأ، وهذا الحذف مشروع وله فائدته، من مثل قول ساعدة بن جؤية:

وسْنانُ لَيسَ بِقاضٍ نومةً أبدًا لولاَ غداةُ يسيرُ الناسُ لَمْ يَقُمِ [3]

---

[1] المصدر نفسه، ص 68.

[2] المصدر نفسه، ص 168.

[3] المصدر نفسه، ص 192.

حيث حذف مبتدأ الخبر (وسنانُ)، وقد دل على حذف المبتدأ السياق، لأن حذفه دليل على رغبة الشاعر في تجاوز مشهد طللي حزين، سيطر على ذاته، وقد تجلى في عظم المحذوف (الشيب)، فإن الأمر المحذوف المغيب إن لم يكن مرغوبا فيه فهو مرهوب منه بالضرورة، فالأمر عظيم في الحالتين كلتيهما.

ويقول في السياق ذاته:

حتى يقالُ وراءَ البيت منتبذًا قُمْ لَا أبالكَ سارَ الناسُ فاحتَرِمِ [1]

إذ نشعر بحذف الضمير الذي وقع مبتدأ، فاصل الكلام" (حتى يقال وهو وراء البيت منتبذا)، وقد دل على هذا المحذوف السياق ومجرى الحديث، فالشاعر يصور لوحة الرحيل الذي ألفه هؤلاء غير أن هذا العجوز تراه وراء الدار رافضا لكل أنواع الانتقال المستمر بحكم ضعفه وعجزه، فحذف المبتدأ هنا إنما يشير إلى حذف هذه الصورة الطللية المزعجة التي يرغب ساعدة بن جؤية في تجاوزها، وكأنه يقتطع هذا المشهد المؤلم الذي يحز في نفسه بحذف المبتدأ (هو).

فالشاعر لم يلجأ إلى الحذف ليحقق خللا ما في النص، بل العكس، إذ أن للحذف جماليات وأغراضا كثيرة، ومع هذا لم يترك أمر الحذف لقائل النص ليفعل به ما شاء، بل وضعت ضوابط وشروط تحكم هذه الظاهرة، ونظرا لكون هذه الظاهرة ليست مرتبطة بلغة دون أخرى، فقد التقى رأي العلماء مع غيرهم من علماء اللغة حول وضع شرط للحذف على درجة كبيرة من الأهمية وهو ضرورة وجود دليل على المحذوف. [2]

[1] المصدر نفسه، ص 193.

[2] ينظر: الفقي، صبحي إبراهيم: علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، دراسة تطبيقية على السور المكية، دار قباء، القاهرة، مصر، ط1، 2000، 207/1.

الفصل الرابع

جماليات التشكيل الإيقاعي للطلل الهذلي.

المبحث الأول: التشكيل الإيقاعي الداخلي للطلل.

المبحث الثاني: التشكيل الإيقاعي الخارجي للطلل.

المبحث الأول: التشكيل الإيقاعي الداخلي للطلل.

على الرغم من أهمية الموسيقى الخارجية في صياغة موسيقى الشعر، لا يمكننا إهمال دور الموسيقى الداخلية في تشكيل موسيقى النص الهذلي، وإعطائه طابعه المميز، فإذا كانت الموسيقى الخارجية المتمثلة في الوزن والقافية هي الجانب الذي يمكن أن يشترك في استخدامه كل الشعراء على الرغم من خصوصية استخدامهم له، فإن الموسيقى الداخلية تبقى الطابع الخاص، واللمسة المتميزة التي تجعل أسلوب شاعر يختلف، ويتميز عن شاعر آخر، إنها البصمة التي تطبع القصيدة بطابع الشاعر المميز الذي يمكن أن يشترك معه شاعر آخر في صياغته وتشكيله، وذلك من خلال استخدامه المتميز، وانتقائه لكلماته وحروفه التي تنسجم مع جو القصيدة وهكذا، (ومن خلال اختيار الشاعر لكلماته يستطيع أن يقيم بناء موسيقيا يتكون من إيحاءات نفسية تعلو وتهبط تقسو أو ترق، تنفصل أو تتحد لتكون في مجموعها لحنا موسيقيا أقرب إلى الإطار السمفوني) [1]، وهذا ما يسمى بالإيقاع الداخلي للشعر، وعلى اعتبار أن الموسيقى الداخلية هي انعكاس للانفعالات النفسية للمبدع، تلك التي تنعكس تشكيله اللغوي المتمثل باختياره المتميز للكلمات والحروف، وأسلوب صياغتها، فتجعله يختار من الحروف والكلمات ما يتناسب ويتلاءم مع جو القصيدة، ومعناها، فإنه يحلو للبعض أن يطلق على الموسيقى الداخلية الإيقاع النفسي، ومن هنا (ينبغي التمييز بين الإيقاع المتولد من الانفعالات النفسية، وبين الإيقاع المتولد من الأوزان العروضية، فالإيقاع النفسي، إيقاع داخلي (معنوي)، معبر عنه بنظام العلاقات اللغوية، الألفاظ، والكلمات والحروف، بينما الإيقاع العروضي إيقاع صوتي تقليدي معبر عنه بنظام التفاعيل العروضية (البحور والأوزان)، إذن الإيقاع النفسي للشعر هو خلاصة لغة نفسية قبل أن يكون لغة عروضية بحيث ينفعل بها الشاعر ويتفاعل معها). [2]

وبناء على ما سبق يمكن تعريف الإيقاع على أنه مجموعة متكاملة أو عدد متداخل من السمات المميزة، تتشكل بجانب عناصر أخرى من الوزن والقافية الخارجية أحيانا، ومن التقنيات الداخلية بواسطة التناسق الصوتي (بين الأحرف الساكنة والمتحركة، ويضاف إلى ذلك ما يتصل بتناسق زمنية الطبقات الصوتية داخل منظومة التركيب اللغوي من حدة أو رقة، ارتفاع

[1] ينظر: عيد، رجاء: التجديد الموسيقي في الشعر العربي، طبعة منشأة دار المعارف للنشر، الإسكندرية، 1988، ص 10-15.

[2] فتحي أحمد كتانة، نهيل: دراسة أسلوبية في شعر أبي فراس، مذكرة ماجستير في قسم اللغة العربية، 1999-2000، الأردن (جامعة النجاح الوطنية)، ص 173.

أو انخفاض، أو من مدات طويلة أو قصيرة، وجميع ذلك يتم تناسقه، ويكمل انتظامه في إطار الهيكل النغمي للوزن الذي تبنى عليه القصيدة) [1].

وهكذا ينشأ الإيقاع الداخلي، ذلك الإيقاع الخفي الذي نشعر بوجوده من خلال ما يحركه فينا من مشاعر وأحاسيس، ولكننا لا نستطيع أن ندركه أو نحدده من خلال انسجام النغم عن طريق عدة مصادر من أهمها: استخدام المد، أو الحروف المجهورة أحيانا والمهموسة أحيانا أخرى، والتكرار، الجناس، ورد العجز على الصدر، حسن التقسيم، التصريع وغيرها من عناصر الانسجام النغمي التي تشكل الموسيقى.

1- **التكرار وأثره الإيقاعي والدلالي:** من أهم المظاهر التي شكلت الموسيقى الداخلية في شعر الهذليين، وهو ذكر الشيء مرتين أو أكثر، وهو قسمان (تكرار اللفظ والمعنى جميعا، وتكرار المعنى دون اللفظ، وكل منهما مفيد) [2]، فوجوده في الشعر لا يبعث الملل والنفور في النفس بل هو طبيعي يرتبط ارتباطا وثيقا بالقصيدة وبنائها، حتى أصبحت بعض الأساليب التكرارية تأخذ شكل (اللازمة) وهي مظهر من مظاهر الموسيقى وتقنياتها المعروفة.

والتكرار نمط صوتي يتصل بالذات المبدعة، ويسهم في تلاحم البناء وترابطه، وتشكيل نغمة موسيقية قوية، فهو يعين على تشكيل عنصر التأثير والتأثر، وهو عنصر هام يسهم في تثبيت الإيقاع الداخلي في فضاء النص الهذلي.

و (لغة التكرار في الشعر تظل باعثا نفسيا يهيئه الشاعر بنغمة تأخذ السامعين بموسيقاها وتعلق الشعراء بهذا الضرب من فنون الكلام لأمر يحسه الشاعر في ترجيع ذات اللفظ، وما يؤديه هذا الترجيع من تناغم الجرس، وتقويته، تثير في ذاته تشوقا واستعذابا أو ضربا من الحنين والتأسي). [3]

---

[1] رجاء، عيد: التجديد الموسيقي في الشعر العربي، ص 10-15.

[2] فتحي أحمد كتانة، نهيل: دراسة أسلوبية في شعر أبي فراس، ص 169.

[3] هلال، ماهر مهدي: جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، طبعة وزارة الثقافة والإعلام، العراق- 1980- ص 239.

والتكرار ظاهرة أسلوبية لافتة في شعر الهذليين، وذلك عندما يلحون بشكل ملحوظ على الألفاظ والعبارات مما يوحي بسيطرتها على أفكارهم ووجدانهم، وإلحاحهم هذا يكشف عن رغبتهم في التأكيد على المعنى والحرص على كشفه، قد يكون بدافع مما يعايشه الشاعر من حالات اغتراب نفسية كالتوتر والضيق والتبرم من كآبة هذا الطلل وما اختزله من ذكريات عاشها الشاعر، وهو يلح على المعنى بإظهاره أكثر من مرة، وقد يكون إظهار المعنى والحرص على تأكيده بدافع يجيش في نفسه من شعور دافق بالاعتداد بنفسه والاعتزاز... بالإضافة إلى دور التكرار في إثراء المعنى في شعر الهذليين، فقد كان للتكرار أيضا دور بالغ الأهمية على المستوى الموسيقي الذي يساند المعنى من جهة، ويتضامن معه، ويؤدي دوره التطريبي من جهة أخرى.

ويأتي التكرار في شعر الهذليين الواصف للطلل والديار الخالية المندرسة على عدة أشكال منها:

- **التكرار على مستوى الحرف:** ويكون تكرار الحرف، حين تشترك الألفاظ في حرف واحد سواء أكان في أول الكلمة أم في وسطها أم في نهايتها، مما يثري الموسيقى الداخلية ويجعلها أكثر ارتباطا بالمعنى والدلالة عليه، ولتكرار الحرف في أشعارهم حضور واضح على نحو ما نجده في قول المتنخل:

هَلْ تعرفُ المنزلَ بالأُهَيلِ كالوشمِ في المعصمِ لم يُجمَلِ

وحشًا تعفيه سوافي الصِبا والصيفُ إلا دمنَ المنزلِ [1]

اللافت في هذين البيتين أن صوت (اللام) كان هو الأكثر تكرارا ودورانا إذ يبدو أنه الصوت الأقدر على التعبير عن مشاعر الألم والحزن، وتصويرها من خلال موسيقاها التي فسحت للضغط النفسي للشاعر المتنخل أن يتسرب ويتسلل وينداح من خلال تكرارها المتواتر في الكلمات (هَلْ، المنزل، الأهيل، لم، يُجمل، إلا، المنزل، الصبا، الصيف)، حيث تجلت مشاهد الحزن والكآبة واضحة على هذه الديار المندثرة. ويتضامن صوت

[1] الهذليون: ديوان الهذليين، ق 2، ص 01.

(اللام) مع صوت الشين في (وحشا، الوشم) الذي قصد إليه المتنخل، فـ (الشين) صوت رخو يوحي بالتفشي والانتشار، إذ عم المكان المندرس الوحشة والغربة، وما بقي منه سوى تلك الآثار التي جعلها الشاعر تحبيرا ونقشا في معصم امرأة. وصوت الشين إذن جاء منسجما وملائما مع معنى انتشار الصمت الرهيب بهذا الطلل.

وهناك أيضا صوت (الراء) وهو صوت تكراري ترددي بطبيعته يوحي بالتوتر الذي يتلاءم مع جو الوقوف عند هذه الأطلال التي دفعت بالشاعر يتساءل ويبث فيها ذكريات الحب القديم، إذ يقول أبو صخر الهذلي:

لمن الديار تلوح كالـوشمِ بالجابتين فروضة الخرمِ
فبرملتي قرْدي فذي عُشر فالبيضِ فالبردان فالرقم
وبصارخ طللٌ أجد لـنا شوقا إلى فيحان فالنظم
ولها بذي نبوان منـزلة قفرٌ سوى الأرواح والرهم [1]

فصوت الراء تكرر في الكلمات (الديار، روضة، رملتي، قردى، عشر، صارخ، قفر، الأرواح، الرهم)، وكلها أضفت جوا من القلق والتوتر الذي عاشه أبو صخر، وهو يتساءل حائرا من مشهد الصورة الطللية، فهذه الديار التي كانت عامرة بالأحباب أصبحت مقفرة، وليس بها إلا الرياح والمطر الضعيف.

ومن تكرار الأصوات البارز ما يظهر في روي القافية من جهة، وفي قرارة البيت الشعري من جهة أخرى، في مثل ما ورد في أبيات أبي صخر الهذلي التي يقول فيها:

فبرامة العُليا غشيت لـها رَسْمًا سقاك الغيث من رَسْمِ
بكرت عليك لها مبشرة ريًّا تخضر بَاليَ الهـدْمِ [2]

إذ يتراءى للقارئ صوت الميم المتكرر في روي القافية (حزمي، رقمي، نظمي، رهمي، رسمي، هدمي) فإضافة إلى تكراره بحكمه رويا للقافية، جاء تكراره أيضا داخل البيت بإيقاع

[1] السكري: شرح أشعار الهذليين، ج2، ص 972.
الرهم: ج. رهمة: مطر لينة، صغيرة القطر.
[2] المصدر نفسه. ص 972.

منتظم ومتناسق (لمن، برملتي، منزلة، برامة، رسما، مبشرة)، وصوت الميم شديد، أضفى على النص الواصف للطلل موسيقى صاخبة، عكست فعلا غضب الشاعر وتوتره لأن أحباءه رحلوا وتركوا الديار أطلالا.

ويقول أبو ذؤيب واصفا الطلل:

عرفت الديار كرقم الدوَاة يزبرها الكاتب الحميريُ

برقم ووشي كما زخرفت بميشمها المزدهاةُ الهَديُ [1]

ويتآزر صوت (الراء) مع (الزاي) في الإيحاء بالجو الذي عاشه الشاعر من التوتر والانفعال لحظة يقينه، بما آلت إليه هذه الديار، لكن حرف الزاي من الحروف الصفيرية التي تمنح النص نوعا من الاهتزاز والترديد كالصدى، وصفيرا ينبه العقل لما سوف يأتي، وكأن الشاعر يواسي نفسه المتوترة بهذه الموسيقى الناتجة من تكرار صوت الزاي في الكلمات (يزبرها، المزدهاة، زخرفت)، وهي موسيقى هامسة تعكس شعور الشاعر بضرورة تجاوز هذا المشهد الطللي بتحديه وسيطرته على المشهد الكئيب الحزين.

ولصوت السين أيضا حضور ملموس في شعر الهذليين، وهو صوت صفيري مثله مثل حرف الزاي يوحي بإحساس الشاعر الحزين المتألم كقول أبي ذؤيب:

فإن تُمسِ في رَمْسٍ (برهوة) ثاويا أنيسُكَ أصداءُ القبور تصيح [2]

إذ جاءت الكلمات (تمس، رمسٍ، أنيسك، أصداء، تصيح) بمعنى واحد تمثل في حزن الشاعر وألمه لفقدان ابن عمه نشيبة، وهكذا رفع حرف السين مع الصاد من الحالة السمعية الصفيرية إلى مرتبة الحروف الشعورية، إذ يتمتع هذا الصوت الهامس بأصالة ونبالة وروح تكشف حقا عن نفسية المتكلم المبدع.

كما ركز الهذليون على صوت الباء في روي القافية بالإضافة إلى توزعه وانتشاره في قاع البيت، والباء صوت انفجاري يتميز بإطباق الشفتين عند النطق به، ثم انفجار الصوت،

[1] الهذليون: ديوان الهذليين. ق1. ص 65.

[2] المصدر نفسه. ص 116.

إذ يحدث النطق به دويا انفجاريا، والواقع أن توظيف الشاعر أبي ذؤيب لهذا الصوت يأتي منسجما مع حالته النفسية التي اتسمت بالغضب والتوتر يقول:

وأرَى البلادَ إذا سكنت بغيرها جَدبًا وإن كانت تطلُ وتخصبُ[1]

وقوله:

يا بيت خثماء الذي يتحببُ ذهَبَ الشبابُ وحبها لا يذهبُ [2]

وقد أشاع صوت الباء في النص (البلاد، بغيرها، جدبا، تخصب، بيت، يتحبب، ذهب، الشباب، حبها، يذهب) لونا من الموسيقى الثائرة المتوترة.

- **تكرار حروف المد:**

من المعروف جدا أن حروف المد تحتاج زمنا أطول من الحروف الأخرى عند النطق بها (وهذا الأمر يعطيها قدرة فائقة على التلون الموسيقى بحيث تمنح المتلقي لحونا مختلفة وتأثيرات نفسية متنوعة، وتخلق نوعا من الانسجام بين الموسيقى والحالة النفسية للمبدع)[3] وقد برزت هذه الظاهرة، ظاهرة الصوائت الطويلة في شعر الهذليين بشكل لافت، وقد برزت في الأبيات الشعرية الواصفة للطلل والديار البالية، إذ تتميز هذه المقطعات بكثافة حروف المد فيها إذ لا تكاد تخلو كلمة من كلماتها تقريبا من حروف مد أو أكثر كما في قول أبي ذؤيب الهذلي:

مَا بَالُ عيني لا تجف دموعُها كثيرٌ تشكيها قليلٌ هجوعُها [4]

حيث ترددت الألف، والياء في هذا البيت (مابالُ، عيني، لا، دموعها، كثير، قليل، تشكيها، هجوعها)، وكان لها الحضور الأكبر إذ صبغت البيت الشعري بلونها، وفرضت موسيقاها الحزينة الكئيبة على البيت، والتي عبرت فعلا عن آهات الشاعر وآلامه المنبثقة من خلال مداته المتوالية.

---

[1] المصدر نفسه. ص 63.

[2] المصدر نفسه. ص 63.

[3] غنيم، كمال أحمد: عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر. مكتبة مديولي. ط1. 1998. ص 286.

[4] المصدر نفسه. ص 86.

وقوله أيضا:

عرفت الديار كرقمِ الدوا ةِ يزبرها الكاتبُ الحميريُ [1]

فقد تكررت الألف وترددت في هذا البيت الواصف للطلل الهذلي، ففرضت صوتا شجيا حزينا يتطابق والمشهد الذي آلت إليه هذه الديار من خلال المدات المتوالية (الديار، الدواة، يزبرها، الكاتب) التي تشي بانديا ح الشاعر للغربة والألم، وحاجة الشاعر إلى التخفيف من آلام غربته وهو في هذه الأمكنة البالية.

ومن الأبيات التي لعبت فيها حروف المد دورا هاما في تشكيل موسيقاها الداخلية، قول أبي ذؤيب الذي يصور فيها مشاهد الأطلال التي جثمت على قلوب الشعراء خاصة:

فينا يمشيان جرت عقابٌ من العقبان خائتة دفوف

بأرضٍ لا أنيس فيها وأمسلة مدافعها خليف

فقال له: أرى طيرا ثقالا تبشر بالغنيمة أو تخيف

فألقى القوم قد شربوا فضموا أمام الماء منطقهم نسيف[2]

ففي هذه الأبيات التي تعج بالحسرة والألم لرحيل الأهل والأحباب من هذا المكان الذي غدا موحشا لا تطؤه سوى الوحوش والأوابد، تشترك أصوات المد (الألف) و (الياء) و (الواو) لتعزف معزوفة الألم والحزن التي قصد الشاعر أن يبثها، إذ تتضامن تلك الأصوات في تشكيل الموسيقى الداخلية للقصيدة، فنرى صوت (الواو) يتكرر بشكل لافت في (دفوف) (شربوا، ضموا) وكذلك نلحظ صوت (الياء) يتردد بشكل ملحوظ أيضا في (أنيس) (خليف) (غنيمة) أما صوت (الألف) فكان له النصيب الأوفر في هذه الأبيات، إذ يبدو أنه الصوت الأقدر على التعبير عن مشاعر الألم والحسر، وتصويرها من خلال موسيقاها الممتدة، والتي تفسح للضغط النفسي أن يتسرب، ويتسلل، ويزول من خلال هذه الامتدادات.

وفي قول ساعدة بن جؤية كان لأصوات المد أيضا حضور لافت:

[1] المصدر نفسه. ص 64.

[2] المصدر نفسه. ص 101-102.

ولكنما أهلي بوادٍ أنيسُـه سباعُ تبغى الناس مثنى وموحدِ
لهنّ بما بين الأصاغي ومنصح تعاوٍ كما عجَّ الحجيجُ الملبَّدُ
ومضطجعي نابٍ من الحي نازحُ وبيت بناه الشوك يضحى ويصردُّ[1]

حيث يتآزر حرفا المد (الياء) و (الألف) في بناء الموسيقى الداخلية للقصيدة التي اتسمت بالأسى والألم كما نلحظ تكرارا جليا وملموسا للكلمات في هذه الأبيات إذ يكرر الشاعر الكلمات (أهلي، أنيس، الأصاغي، تعاوٍ، ناب، نازح، بناه) تعبيرا عن شدة تأثره وفجيعته بفقدان الأحبة ورحيلهم من هذا الطلل.

- **التكرار على مستوى الكلمة:**

لقد شكل تكرار الكلمة حضورا مميزا في شعر الهذليين، إذ وظفت للتعبير عن انفعالات قائليها ومشاعرهم، مما أثرى المستوى الشعوري لقصائدهم، فتكرار الكلمة من عناصر الموسيقى الداخلية التي تضفي على الأشعار أنغاما موسيقية، ثم إن لهذا النوع من التكرار(مزية سمعية وأخرى فكرية، الأولى ترجع إلى موسيقاها والثانية إلى معناها) [2]، ويكاد تكرار الألفاظ والكلمات أن يكون من أبرز ما ميز الشعر الهذلي في اتجاهاتهم الشعرية خاصة ووصفهم الأطلال، ومن شواهدهم الشعرية في تكرار الكلمات قول أبي ذؤيب في رائيته:

أمِنْ آلِ ليلى بالضَجوع وأهلنا بنعف قُويّ والصُفية عيرُ
رفعت لها طرفي وقد حال دونها رجالُ وخيلٌ بالبثاء تغيرُ
فإنك عمري أي نظرة نـاظرٍ نظرت وقدسٌ دوننا ووقيرُ
ديارُ التي قالت غداة لقيتـها صبوت (أبا ذئب) وأنت كبيرُ
تغيرت بعدي أم أصابك حادثُ من الأمرِ أم مرَّت عليك مرور
فقلت لها فقد الأحبـة إنني حديثٌ بأرزاءِ الكرامِ جديرُ
وأصبحت أمشي في ديارٍ كأنها خلافَ ديارِ الكاهلية عورُ [3]

[1] المصدر نفسه. ص 237.

[2] السيد، عز الدين علي: التكرير بين المثير والتأثير. عالم الكتب. ط1. بيروت. 1978. ص 12.

[3] المصدر نفسه. ص 137-138.

حيث نراه يوظف التكرار لترسيخ المعنى وتأكيده، ورفع المستوى الشعوري للمقطوعة إذ شاع فيها لون من الحزن والحسرة لضياع الشباب في غمرة الانتظار والترقب لذا نجد الشاعر يكرر كلمة (ديارٌ) وكلمة (نظرة، ناظر، نظرت) وكأنه يرسم لوحة هذه الديار التي ما انفك يرقبها لعل من غادرها يعود.

(فالتكرار يضع بين أيدينا مفتاحا للفكرة، المتسلطة على الشاعر، وهو بذلك أحد الأضواء اللاشعورية التي يسلطها الشعر على أعماق الشاعر فيضيئها بحيث نطلع عليها أو لنقل إنه جزء من الهندسة العاطفية للعبارة، يحاول الشاعر فيه أن ينظم كلماته، بحيث يقيم أساسا عاطفيا من نوع ما). [1]

وقد يكون التكرار لإثبات الذات المنكسرة أمام مشهد الطلل، ومحاولة الشاعر من خلال تكرار الكلمات للمواجهة والتحدي وهذا ما لمسناه في قول أسامة بن الحارث:

بمظمأة ليست إليها مفـازةٌ عليها رماةُ الوَحْشِ مثنى وواحدُ

فما طله طولَ المصيفِ ولم يصبْ هواه من النوءِ السحابُ الرواعدُ

إذا شده الرَّيعُ السواءُ فإنــه على تمّهِ مستأنسُ الماءِ واردُ [2]

فالكلمات المتكررة وردت بمرادفها لا بنصها، وهذا لتصوير المكان الطلل وإثبات لذات الشاعر التي تحاول المقاومة والصمود في هذا الربع الذي ينذر بهلاك أكيد.

ومن تلك الكلمات قوله: (مظمأة، مفازة، الربع، المصيف) فكلها تشير إلى موضع تزاحمت فيه الحياة بالموت.

ولنا أن نذكر قول الشاعر المتنخل الذي تجلت في أبياته ظاهرة التكرار:

هل تعرف المنزلَ بالأُهَيل كالوَشمِ في المعصمِ لم يُجملِ

وحشا تعفيه سوافي الصبا والضيف إلا دمنَ المنـزلِ

فانهلُ بالدمع شؤوني كأن الدمع يستبدر من منخـلِ [3]

إذ ذكر كلمات (المنزل، دمن المنزل، الدمع، الدمع) وهذا لترسيخ المعنى وتأكيده المتمثل في تحول هذا المكان إلى آثار بالية مما حفز الشاعر للبكاء وذرف الدموع الكثيرة.

---

[1] الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر. طبعة منشورات مكتبة النهضة. ط2. بغداد. 1965. ص 242-243.

[2] المصدر نفسه. ق2. ص 207.

[3] المصدر نفسه. ص 201.

فتكرار هذه الكلمات يعكس إلحاح الشاعر عليها والموقع الذي تحتله في نفسه، فقد توافقت هذه الكلمات مع وصف الطلل بشكل لافت، فكثيرا ما بنى عليها الشعراء قصائدهم عامة ووقفاتهم الطللية خاصة، إذ نرى اللفظة تتكرر (المنزل، الديار) في ديوان الهذليين بشكل ملحوظ ولافت يقول أبو ذؤيب:

عرفت الديار كرقم الدوا يزبرها الكاتب الحميري [1]

على أطرقا باليات الخيا مِ إلا الثمام وإلا العصيُّ

ويقول ساعدة بن جؤية أيضا:

هو الطرف لم تُحشش مطِيٌّ بمثله ولا أنَسٌ مستوبدُ الدار خائفُ[2]

ويقول في موضع آخر من شعره:

أهاجكَ مغنى دمنة ورسومُ لقيلة منها حادثُ وقديمُ

عفا غيرَ إرثٍ من رمادٍ كأنه حمامُ بألبادِ القطارِ جثومُ [3]

حيث تكرر معنى اللفظة (الديار) بقول الشاعر (دمنه، رسوم) ولكنها تشير أساسا إلى مشهد الأطلال الذي غدا من الثوابت الجمالية التي عالجها الشعراء بصورة فنية آسرة، ولكن بأساليب مختلفة اختلاف الأزمنة والأمكنة، فالظاهرة الطللية في الشعر الهذلي هي من مظاهر الجمال الثابتة والتي لم تنتف عنه، فأطلال أبي ذؤيب غير أطلال ساعدة بن جؤية وغيره من الشعراء الذين رسموا ضياع أرواحهم في زوايا هذه الديار الموحشة، ووقفوا عند عتباتها متحسرين يغشاهم الأسى والألم.

- **التكرار التدويمي:**

لقد تميز شعر الهذليين الواصف للطلل بخاصية التدويم وهو (تكرار النماذج الجزئية أو المركبة بشكل متتابع أو متراوح، بغية الوصول بالصياغة إلى درجة عالية من الوجد الموسيقي، والنشوة اللغوية، عندئذ تتصاعد البنية الموسيقية لتسيطر على المستوى التصويري وتصبح رمزا

[1] المصدر نفسه. ق1. ص 64-65.

[2] المصدر نفسه. ص 223.

[3] المصدر نفسه. ص 227.

تتكثف حوله دلالة الشعر، ويتمركز معناه وتصبح الصياغة هي محور القوة التعبيرية، ونقطة التفجير الشعري). [1]

وقد كان التدويم بالاستفهام من أهم التكرارية التي شاعت في الشعر الهذلي حيث يفتتح الشاعر قصائده، في لون من التدويم المتراوح كما هو الحال في قول أبي ذؤيب:

أساءلتَ رَسْمَ الدارِ أم لمْ تسائل عن السَّكْنِ أم عَهْده بالأوائل؟

لمن طللٌ بالمنتضى غير حائلٍ عفا بعد عهدٍ من قطار ووابل

عفا بعد عهدِ الحيِ منهم وقد يُرى به دعسُ آثارٍ ومَبْرَكُ جَاملِ [2]

حيث استهل لاميته باستفهام إنكاري، يدرك تماما إجابته، ولكنه في مقام مواساة نفسه التي ما فتئت تبحث عن ذكرياتها في هذا الطلل، وتكاثف الاستفهام من خلال التكرار التدويمي الذي ما هو إلا انعكاس لكثافة الألم والأسى الذي يختلج صدر الشاعر، والذي يطغى على كل مشاعره، فوظف التكرار للتعبير عنه، كما كان التدويم بذكر الآخر (الحبيب) من الظواهر التكرارية الجلية في شعرهم حيث يقول ساعدة بن جؤية:

ألا قالت أمامة إذ رأتني لشانئك الضراعة والكلُولُ

جمالكِ إنما يجديك عيش أميم وقد خلا عمري قليلُ

وإنني يا أميم ليجتد يني بنصحتة المحبب والدخيلُ

ولا نسبٌ سمِعتُ به قلاني أخالطُهُ أميم ولا خليلُ [3]

وقد اعتمد الشاعر على التكرار التدويمي بذكر (أميم) أين افتتح نصه بذكر اسمها دون ترخيم لأنها وقعت فاعلا ثم تكرر ذكرها بترخيم اسمها لأنه في مقام ندائها، وهذا التكرار يحمل طاقات تعبيرية تخدم المقام. كما ينعكس تركيز التكرار التدويمي على المستوى الموسيقي للنص، تلك الموسيقى الحزينة التي أشاعها أيضا إلى جانب تكرار المنادى المرخم وجود الألف في الكثير من الكلمات مما أضفى نوعا من الحزن والألم والانتشار شاع في موسيقاها.

إذ (إن مد الصوت كتنفس الصعداء، وهذه المدود الكثيرة المتنوعة، والمصاحبة للنص إلى منتهاه، إفضاءات بآلام الشاعر داخل إفضائه الظاهر بشكواه، إنها موسيقى شجوه تخللت

[1] فضل، صلاح: ظواهر أسلوبية في شعر شوقي. مجلة فصول. عدد4،3. 1981. ص 211.

[2] المصدر نفسه. ص 139-140.

[3] المصدر نفسه. ص 212-213.

موسيقى العروض، إنها أنفاسه داخل كلماته، تهب الأبيات حياة وصدقا) [1]. وتمنح المكان الطلل الذي وقف عند عتباته متذكرا نوعا من الحركة والانتشار.

ومن صور التكرار التدويمي قول الشاعر أبي ذؤيب:

أَمِنْ أم سفيان طيفٌ سرى هُدُوّا فأرق قلبا قريحـاً

عصاني الفؤادُ فأسلمتُه ولم أكُ مما عناه ضريحًـا

وقد كنت أغبطُه أن يريـ عَ مِنْ نحوهنَّ سليما صحيحاً

كما تغبطُ الدَّنِفُ المستبـ لُ بالبرْءِ تُنْبَؤهُ مستريـحا[2]

إنه يكرر عدة كلمات أو مقاطع جزئية في هذه الأبيات بشكل تدويمي متتابع لا لشيء، وإنما ليدل على حالته التي وصلت حد رؤية الآخر طيفا لا حقيقة فهو يكرر (سُرى، هدوًّا) والهدوء لا يكون إلا في هذا الليل الذي تراءى له فيه طيف أم سفيان، والسرى لا يكون إلا ليلا، ثم كرر كلمتي (القلب، الفؤاد) ليشير كذلك إلى تعلقه الشديد بهذا الطيف الذي جال في مخيلة الشاعر، الذي يرغب في عودته مرة بعد مرة ومن خلال توظيفه كلمة (يغبط) المكررة هي الأخرى.

فالتكرار (يظل دائرا في فلك النبض النفسي للشاعر، وما يحمله من ألفاظ يكون الإلحاح عليها أو على جملة مهمة من العبارة، لاتصال دلالاتها الشعورية والنفسية بالحالة التي تسكن الشاعر)[3]، وما من أمر يكون مصدر لذة أو ألم للنفس إلا علق بذهن الإنسان، وارتسم على محياه، ولهج به لسانه سرا أو علنا، هذا بالنسبة للإنسان العادي، أما الشاعر الذي يحسن التعبير عن الوجدان، ويتقن الرسم بالكلمات فإن (الإلحاح على لفظة أو عبارة أو جملة في النص يشد الانتباه إلى أهمية هذا الإلحاح في نفس الشاعر بمعنى آخر، إن تكرار ألفاظ مخصوصة إضاءة للنص)[4] وكأن الشاعر يصر على بعض المقاطع المتواترة ليكشف حقيقة عما يدور في خاطره ووجدانه، ويصور لنا حقيقة الحياة التي كان يعيشها هؤلاء الشعراء بين حِلّ وترحال يقترن بهما الوصل بالفراق، فكلما حلّ هؤلاء بمكان اشتدت أواصر الوصال بين

---

[1] السيد، عز الدين علي: التكرير بين المثير والتأثير. طبعة دار الطباعة المحمدية. ط1. 1978. ص 67.

[2] المصدر نفسه. ج1. ص 129.

[3] راضي جعفر عبد الكريم، تكرار التراكم وتكرار التلاشي. ظاهرة أسلوبية. مهرجان المربد الشعري الخامس عشر، 1999، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد، ط1، 2000 ص 10.

[4] المرجع نفسه، ص 9، 10.

الأحبة، ومهما طالت إقامتهم، سوف تهب رياح الفراق وتجبرهم على الرحيل، ولا يجد الشاعر في هذه اللحظات كلها سوى رسم لوحات تعج فيها الآهات، وترتفع زفرات البعد والألم معلنة عن ميلاد طلل بل ديار دراسة خلفها هذا الإنسان الذي قرر الانفلات من قبضة الزمن الجائر.

وفي هذا الصدد نستحضر قول أبي ذؤيب:

عَرَفتُ الديار كرقم الدوا ة يزبرهَا الكاتب الحميريُ
برَقمِ ووَشي كما زخرفت بميشمها المزدهاة الهَديُ
أَدَان وأنبأه الأوَلو نَ أنَّ المدانَ المليُ الوَفيُّ
فينظر في صُحفِ كالريا طِ فيهن إرثُ كتابِ مَحيّ
على أطرقا باليات الخيا مِ إلا الثمامُ وإلا العِصِيُ
فلم يبقَ منها سوى هامدِ وسُفعُ الخدودِ معًا والنؤي
وأشعت في الدار ذي لمّة لدى إرث حوضِ نفاه الأتي[1]

فكلمات (الديار على أطرقا باليات، الخيام، منها، الدار، صحف، كتاب، الكاتب) تلعب دورا مهما في النص، فهي بمثابة المفتاح الذي إن تمكنا من تحريكه الحركة المناسبة انفتحت لنا مغاليق النص وكشف عن سره المكنون، (ولقد ذكر سانت بيف S. BEUVE (1804–1869).... في مقالة له أن كل كاتب لديه كلمة مفضلة تتكرر كثيرا في أسلوبه، وتفشي – من غير قصد – بعض رغباته الخفية أو بعض نقاط الضعف فيه، ومن المحتمل أن يكون بودلير (1821 – 1867) يشير إلى هذه العبارة عندما قال: لقد قرأت عند ناقد أنه لكي نكتشف عقلية شاعر ما أو – على الأقل – نكتشف ما يشغل باله أساسا، دعنا نفتش عن هذه الكلمات التي تتردد عنده كثيرا، فسوف تعبر هذه الكلمات عما يستحوذ تفكيره) [2]، فأبو ذؤيب يكشف من خلال تكراره التدويمي لهذه الألفاظ عن تلك اللوحة الطللية التي تراكمت فيها كل مظاهر الخراب والهدم الحياتي من ديار بدت آثارها كخط في الصحيفة لخفائها ودقتها ،ثم يكشف عن صورة أخرى لها فيجعل منها كوشم تزينت به المرأة، وغيرها من تلك المشاهد التي سبق وأن ذكرناها في الفصول الأولى من البحث.

والشاعر المتميز هو الذي (يستطيع أن يضيف إلى موسيقية قصيدته ما يمكن أن نسميه الإيقاع الباطن الذي تحسه ولا تراه، تدركه ولا تستطيع أن تقبض عليه، ويكمن في تعادل النغم

[1] الهذليون: ديوان الهذليين، ف1، ص65/ 66.

[2] : السيد، محمد شفيع الدين: الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي، دار الفكر العربي، مصر، (د،ت)، ص 169.

عن طريق مدات الحروف حينا وعن طريق تكرارها حينا، وعن طريق استعمال حروف مهموسة أو مجهورة)[1] أو تكرار نماذج جزئية أو مركبة بشكل متتابع يتساوى مع الإطار الموسيقي العام للنص الشعري.

2- التوازيات الصوتية وأثرها في الصناعة الشكلية والدلالية للطلل:

اهتم علماء العرب بدراسة أصوات اللغة العربية اهتماما كبيرا، دافعهم في ذلك حرصهم الكبير على سلامة لغة القرآن الكريم ونقائها، وبخاصة بعد انتشار الإسلام في بقاع الأرض شرقا وغربا، فتأثرت أسماع العرب بلغات هؤلاء الأقوام وأصواتها، فخشي العلماء الأجلاء من انحراف نظام هذه اللغة- لغة القرآن الكريم- بتأثرها بأصوات تلك اللغات لأن الصوت كما يقول الجاحظ:(هو آلة اللفظ، وهو الجوهر الذي يقوم به التقطيع، وبه يؤخذ التأليف، ولن تكون حركات اللسان لفظا، ولا كلاما موزونا ولا منثورا إلا بظهور الصوت). [2]

والدليل على ذلك صنيع أبي الأسود الدؤلي الذي وضع نقط الإعراب، لإحكام وضبط آيات القرآن الكريم من اللحن والانحراف، وهذا العمل يعد عملا صوتيا، فهو يعتمد على الأساس النطقي في توزيع الحركات. [3]

ولعل أهم ما قدمه العرب في هذا هو بحثهم الواسع والدائم في مجال البديع، الذي يعد من أقوى الوسائل اللغوية إثارة للمتلقي، وأكثرها اعتدادا به، وأعظمها تنمية للحساسية الجمالية لديه. [4]

وهذا المبحث الذي يحتوي على العديد من المسائل الصوتية التي كثر البحث فيها في الدرس الصوتي البلاغي القديم والحديث، فنذكر على سبيل المثال بعض المسائل التي يتطرق لها هذا المبحث: الترصيع والجناس والتصريع.

ولقد ساهم الكثير من العلماء في هذا العلم، وصنفوا فيه المؤلفات الكثيرة، معتمدين في ذلك على لغة واحدة، هذه اللغة تعتبر الوسيلة التي يستطيع الإنسان أن يعبر عما يجيش

---

[1] : عيد، رجاء: التحديد الموسيقي في الشعر العربي، ص 14.

[2] الجاحظ، أبو عثمان بن بحر: البيان والتبيين. تح: درويش جويدي. المكتبة العصرية. بيروت. لبنان. ط1. 1420هـ-1999. ج1. ص 58.

[3] ينظر: البهنساوي، حسام: الدراسات الصوتية.

[4] ينظر صادق، رمضان: شعر عمر بن الفارض. دراسة أسلوبية. الهيئة المصرية العامة للكتاب. مصر 1998 (د.ط)

بداخله وبمقدار قدرته على التعامل معها، وبمقدار فنية، وبراعته تكون لغته الشعرية، فربما تكون لغة عادية لا تحمل أية قيمة فنية، وربما تكون خلاف ذلك.

وإذا كان الأدب لغة من اللغة، فالكلمات هي الكلمات التي يستخدمها جميع الشعراء، غير أن ثمة فرقا بين استخدام وآخر، وذلك من حيث اختيار موسيقية الكلمة ونغمتها، ولونها ودورها في الأداء، كما قد تكون التفرقة بين كلمة وأخرى من حيث خفتها أو نقلها نطقا، أو من حيث الوزن أو القياس الصوتي.

وسنحاول أن نركز على بعض الظواهر الصوتية التي كان لها كبير الأثر في الشعر الهذلي، والتي تندرج ضمن التوازيات الصوتية، وهي (عبارة عن تردد الصوامت (التجنيس) والصوائت (الترصيع) اتصالا وانفصالا في مستويات من التمام والنقص حسب تعبير القدماء، وتشكل القافية جزءا من هذا النظام باعتبارها تكرار صائت وصامت) [1]، ومن ذلك قول أبي ذؤيب:

يا بيتَ خثماءَ الذي يتحببُ ذهبَ الشباب وحُبُها لا يذهبُ [2]

يقوم التوازي هنا في الأصوات بالمشابهة والتقفية، والتصريع في (يتحبب، يذهب)، وفائدة التصريع في الشعر أنه يأتي لكمال البيت الأول من القصيدة، وفيه دلالة على سعة القدرة في أفانين الكلام. [3]

ويبدو أن الكلمة الأولى كانت ذات أثر مضاعف في النص الهذلي، فهي تثير شجن الشاعر وتعلقه بالمكان الطلل الذي ارتبط في الأساس ببيت حبيبته، ومما زاد في تقوية الدلالة رصد بعض الثنائيات الضدية الموجودة في البيت حيث ذكر لفظة (ذهب) الذي يشير إلى زوال فترة الشباب وعنفوانها وذكره (لا يذهب) التي تؤكد على تعلق الشاعر بالآخر على الرغم من عجزه وكبره.

فأبو ذؤيب هنا في حالة شوق واشتياق لبيت خثماء، فكان لزاما عليه أن يتذكر كل ما هو لصيق بها، ونستأنس في ذلك بمقدمته الطللية التي أبدع فيها، ومن الألفاظ الطللية كذلك نجده يذكر (بيت، خثماء، يتحبب، حبها، الشباب)، فهذه الكلمات تدل دلالات عميقة وتشير

---

[1] العمري، محمد: الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية نحو كتابة تاريخ جديد للبلاغة والشعر. إفريقيا الشرق. بيروت. لبنان. 2001(دط) ص 09.

[2] الهذليون: ديوان الهذليين. ج1. ص 63.

[3] ابن الأثير، ضياء الدين: المثل السائر في أدب الكلب والشاعر. ط1. ج1/ ص 235.

إلى مظاهر لوحة طللية افتقدت كل مشاهد الأنس والحب والوصال. وإذا نظرنا إلى الثنائية (يتحبب/لايذهب) فإننا نجدها قد حققت لنا مجمل الدلالة، إذ تمكن الشاعر من التلاعب بالكلمات حتى يمتع القارئ بحسن براعة الاستهلال، فالحب، والشباب وعدم مفارقة الأول للشاعر قد انسجمت دلاليا عنده.

وإذا قمنا بالتفكر مثلا في أمور أخرى، فإننا سنوازي بين أمور قد حدثت في الماضي بأخرى حدثت في حاضر الشاعر، فقوله:

مَالي أحِنُّ إذَا جمالُكِ قُرّبت وأصُدُّ عنكِ وأنتِ مني أقربُ [1]

ففي البيت حنين وشوق إلى حبيبته لحظة مشاهدته ذلك الركب من القوافل تقترب منه فالحنين والشوق وسيلة تواصل وربط بين الزمنين، فحاضر الخطاب هنا يقصد به زمن الشاعر.

والماضي هو زمن الشاعر مع حبيبته، ولعل الحنين والشوق من الأمور الواجب الوقوف عليها في النص الهذلي، فربما يكون من المقصديات أو الكليات الرئيسية لوصف اللوحة الطللية عموما، وتذكر الحبيبة خصوصا.

فالحنين، والصد لهما صلة وثيقة بالمشهد الطللي كما في قول أبي ذؤيب (مالي أحن). ويبدو أنه يوازي بين القيم الصوتية والتركيبية بالتناظر أو بالتقابل الصوتي كالآتي:

ما لي أحنُّ	إذا جمالك	قربت
وأصد عنك	أنت مني	أقرب

والمتمعن في هذا البيت سيذكر فيه ظاهرة لغوية أو صوتية، وهي ظاهرة رد العجز على الصدر وهو أن (يكون أحدهما في آخر البيت والآخر يكون إما في صدر المصراع الأول، أو في حشوه، أو في آخره، وإما في صدر المصراع الثاني نحو قوله:

ومن كان بالبيض الكواعب مغرما فما زلتُ بالبيض القواضب مغرما)[2]

ونحن نجد رد العجز على الصدر في لفظتي (قرّبت، أقرب)، وهذه الظاهرة الصوتية لها فائدة في إثارة العقول، وذلك للهلهلة الصوتية، والقوة الصوتية التي تحدثها هاته الأصوات إذا التقت مجتمعة (القاف، الراء، الباء)، ضف إلى ذلك انه عملية فنية قد اتخذها الشاعر مطية

[1] الهذليون: المصدر نفسه. ص 63.

[2] الهاشمي بكي السيد أحمد. جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع. دار الحديث. القاهرة. تج: الشربيني شريدة. 2013. ص 456.

لتزيين كلامه ولإحداث نوع من الجرس الموسيقي الذي ينساب من الألفاظ المتشابهة والمتكررة في الصدر والعجز.

كما نجد بعض الظواهر الصوتية المتوازية في قول أبي ذؤيب:

صَبَا صَبْوَة بَلْ لَجَّ وهُوَ لَجُوجُ وَزَالَتْ لَهَا بالأنْعمين حُدُوجُ [1]

وهو يفاضل بين هذه القيم الصوتية حتى يحدث حركة وتناغما في هذه الصورة الطللية التي تكاد تنطفئ من رحيل مركب النساء، ولئن يبقى منها سوى الذكرى والصبابة ويمكن أن تمثل لذلك بالجدول الآتي:

لج	صبا	لجوج
لجوج	صبوة	حدوج

ولنا أن نلتفت إلى ظاهرة صوتية أخرى في هذا البيت، وهي ظاهرة التجنيس بين لفظتي (لجوج، حدوج)، وهذا النوع من التجنيس اختلفت فيه الكلمتان في أحد الحروف ودون أن ننسى أن في البيت ظاهرة ثالثة هي التصريع بين اللفظتين كليهما (لجوج، دجوج) وهذا لبيان كمال البيت الأول من القصيدة.

فالشاعر الهذلي يعتمد في نظمه على جملة من العلاقات فمن علاقة المقابلة أي أنه يقابل بين كل شطر وشطر في بيت واحد، من حيث عدد الكلمات والأصوات والحركات كما بيّنا في الجدولين السابقين، إلى علاقة التضاد كما لاحظنا في كونه استخدم ألفاظا متضادة (يذهب، لا يذهب) وبين العلاقة بينهما، وذلك راجع إلى اكتسابه معجما لغويا واسعا، إلى علاقة المشابهة والتي جسدها في ظاهرة الانسجام الصوتي أو ما يعرف بالتجنيس، بالإضافة إلى فكر الهذليين الثاقب وكأنهم أحسوا بفعالية هذه الوسيلة الصوتية البلاغية، وما لها من تأثر قوي في نفوس السامعين، سواء أكانوا حاضرين أو غائبين، فاستخدموها استخدام من يعلم ويعرف أسرارها الأسلوبية.

2-1- التصريع:

يعتبر من الأمور التي شدت انتباه نقادنا القدامى فاعتبروه ضرورة ذلك لأنه مذهب حذاق الشعراء المطبوعين، ممن لا بد من إتباع سننهم والنسج على منوالهم والتصريع (ما كانت

[1] المصدر نفسه. ص 50.

عروض البيت فيه تابعة لضربه: تنقص بنقصه وتزيد بزيادته) [1]، وهو (يجري مجرى القافية، وليس الفرق بينهما إلا أنه في آخر النصف الأول من البيت والقافية في آخره) [2]، والتصريع لا يكون إلا في مطالع القصائد أو المقطعات فيعرف به قبل تمام البيت روي القصيدة وقافيتها، وفضلا عن هذا له مزية أخرى تتمثل في إحداث نغم ترتاح لسماعه أذن المتلقي، مما يرفع من شدة انتباهه، فيدخل في عالم القصيدة أول وهلة، وأكبر الظن (أن الشاعر لا يعمد إلى التصريع في شعره عمدا، وإنما تأتيه الجملة الموسيقية الأولى (الشطر الأول) على ضرب معين، فيلحق به العروض وزنا وتقفيه) [3] على أن لا يكون ذلك التصريع على حساب الدلالة النصية، وإلا جاءت القصيدة باهتة جافة لكثرة الصنعة والتكلف الذي يقبر العاطفة ويميتها، ويمنح مساحة للعقل وفضاء ليس من حقه.

ولقد ظل الهذليون أوفياء لأسلوب التصريع يستعملونه في مطالع قصائدهم ومقطعاتهم لا يحيدون عنها إلا قليلا. وهو دليل على البلاغة والاقتدار على الصنعة حيث يقول حذيفة بن أنس:

أَلاَ أبلغَا جُلَّ السواري وجابرَا وأبلغْ بني ذي السَّهْم عَنَّا ويَعْمرَا [4]

حيث يتجلى التصريع في اختتام مصراعي البيت الاول من قصيدته بمقطع صوتي واحد فالعروض والضرب كلاهما على وزن (فاعلن) مع اتفاق في المد المناسب للتأوه حزنا ولهفة في صوت الراء، وهو صوت لثوي مجهور مكرر، وهو ما يتناسب مع المصيبة المفجعة التي (تم فيها قتل جندب لقيس وسالم بني عامر بن عريب) [5]، والراء صوت قريب من اللثة واللسان يترجع صداها في النفس، فلا يملك حذيفة إلا أن يجهر به، وصوت الراء بذلك جدير.

وقول الشاعر أبي قلابة:

---

[1] ابن رشيق: العمدة، ص 149.

[2] الخفاجي، ابن سنان: سر الفصاحة. دار الكتب العلمية. لبنان. ط1. 1982. ص 188.

[3] العبد، محمد: إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي. دار المعارف. مصر. ط1. 1988. ص 42.

[4] الهذليون: ديوان الهذليين. ق 3. ص 18.

السواري: قوم يقال لهم بنو سارية من بني عبد بن بكر بن كنانة.

[5] المصدر نفسه. ص 18.

أَمِنْ القبول منازلٌ ومعرَّسُ كالوَشْمِ في ضاحي الذراعِ يُكرَّسُ [1]

فالتصريع يبدو في نهاية الشطرين من البيت الأول لقصيدة أبي قلابة، إذ اتفقت العروض والضرب في مقطع صوتي واحد جاء على وزن (مفاعلن) مع اتفاق في صوتي الراء والسين، ولعل هذه الظاهرة الصوتية (ظاهرة عروضية تسهم مع سواها من الظواهر في تكثيف الطاقة الموسيقية للنص الشعري) [2]، وتعطي للبيت توازنا إيقاعيا لذيذا يجلب الانتباه، ويمكن المتلقي من استقبال الرسالة أحسن استقبال، فصوت السين المتكرر في نهاية مصراعي البيت يوحي بطبيعته الصفيرية بإحساس الشاعر بالتيقظ والحذر إزاء موقف ومشهد طللي رحلت منه القتول تاركة الشاعر يتبع أثر المكان وكأنه وشم على ظاهر الذراع.

ولنا أن نستشف التصريع في مطلع قصيدة المعطل:

ألاَ أصْبَحَت ظمياءُ قد نَزَحَت بها نوًى خيتعُورُ طرحُها وشتاتُها [3]

فالصوت المتكرر هنا هو الهاء الذي ختم به الشاعر مصراعي المطلع، وهو الخير الذي يعود على حبيبته (ظمياء) التي ما فتئت تخون العهود، وتبتعد عن الشاعر.

ثم (إن الوظيفة التي تمنح للتصريع هنا تجعله داخلا في بنية الشعرية التي يصبح هو علامة من علاماتها، وتمثل ذلك من خلال التماثل الوزني والإيقاعي الذي يضيفه على افتتاحية القصيدة بما يوحي بنبرتها) [4] فهو إذن صوت له دلالة أو دلالة في قالب صوتي وقول ساعدة بن جؤية:

أهَاجَكَ مغنى دمنة ورسومٍ لقيلة منها حادث وقديمٌ [5]

حيث يتوافق مصراعي المطلع في صوت الميم الذي ساهم في رسم ملامح الصورة الطللية التي توحي بالاكتظاظ والتشابك.

---

[1] المصدر نفسه. ص 32.

[2] السد، نور الدين: تحليل الخطاب الشعري. رثاء صخر نموذجا.

[3] الهذليون: ديوان الهذليين، ص 49.

خيتعور: باطل/ شتاتها: تفرقها

[4] ربالعة، موسى: قراءة النص الشعري الجاهلي. ص 131.

[5] المصدر نفسه. ق1. ص 228.

2-2- الترصيع:

لقد احتفل النقاد القدامى بكل ما يزيد موسيقى الشعر جمالا ولذة أدبية، ومن تلك الأمور: الترصيع وحدّه (هو أن يكون حشو البيت مسجوعا) [1] ويقول ابن سنان (من التناسب الترصيع، وهو أن يعتمد تصيير مقاطع الأجزاء في البيت المنظوم أو الفصل من الكلام المنثور مسجوعة، وكأن ذلك شبه بترصيع الجوهر في الحلي ... ولا يحسن إذا تكرر وتوالى لأنه يدل على التكلف وشدة التصنع، وإنما يحسن إذا وقع قليلا غير نافر) [2] لئلا يعدل عن الفائدة المنوطة به، ويقعد بالقصيدة فلا تبلغ غايتها، ومن الملاحظ أن ابن سنان جعله سمة للنثر كما هي للشعر، والأنسب أن يكون في الشعر لأنه (ميزة موسيقية ملائمة له) [3]، وقد ازدان الشعر الهذلي بهذا الأسلوب فطربت له الأذن، وانشرحت به النفوس، وذلك لما يضيفه من تنويع في الموسيقى، وإذا بظاهرة أخرى شاعت في شعرهم وهي التكرار اللفظي، والترصيع نوع منه وقد وقع هذا الأسلوب في النص الهذلي الواصف للطلل ليس بالقليل النزر، ولا بالكثير الغمر، مما جعل موسيقى شعرهم أكثر تنوعا، وأشد تأثيرا.

لنقرأ معا قول أبي ذؤيب:

جمالَكَ أيها القلبُ القريحُ ستلقى من تحبُّ فتستريحُ [4]

فالأصوات المتكررة في الكلمتين (القريح، تستريح) لها وقع متميز على مستوى المقطع الصوتي (ريحُ)، وهذا ما يزيد في الطرب من جهة المتلقي وفي التأكيد على ضرورة الصبر والجلد أمام لوحة طللية باتت تؤرق الشاعر، صورة الفراق الذي ما فتئ ينغص على قلب الشاعر.

وقوله أيضا:

مَا بَالُ عيني لاَ تَجِفُ دُمُوعُها كثيرُ تشكيها قليلُ هُجوعُها [5]

هنا تعلو الصيحة بحيث لا تفقد توازنها الموسيقى العجيب. فالترصيع وقع على مستوى الهاء في الجمل الثلاث (... دموعها ... تشكيها ... هجوعها)، مما زاد البيت ظهورا شكلا

[1] العسكري، أبو هلال: الصناعتين، تح: مفيد قميحة. دار الكتب العلمية. لبنان. ط2. 1989. ص 416.

[2] الخفاجي، ابن سنان: سر الفصاحة. ص 190.

[3] يموت، غازي: الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية. إفريقيا الشرق. المغرب. لبنان. 2001. ص 189.

[4] الهذليون: ديوان الهذليين. ق1. ص 68.

[5] المصدر نفسه. ص 86.

ومضمونا فأكد على وجع الشاعر وألمه الشديد لمفارقة الأهل والأحبة، فالترصيع عنده يمثل (تعبيرا عن مرحلة من الإبداع، مرحلة امتلاء النفس بشخص المرثي) [1].

وقول ساعدة بن جؤية:

هَجَرتُ غضوبُ وَحُبَّ من يتحببُ وَعَدَتْ عَوادٍ دون وَلْيِكَ تشْعَبُ [2]

إذ يتردد صوت الباء في الصدر والعجز في الكلمات الآتية (غضوب، حُبَّ، يتحبب، تشعب) وهو من الأصوات الانفجارية يدل في الغالب على القوة والتأكيد، قوة حبه وتعلقه بامرأته غضوب، وتأكيد هجرها وفراقها للشاعر. إنه يبدع في رسم هذه الصورة الطللية التي عجت بها مشاعر الحب والفراق، ثم إن صوت الباء قد ولَّد جرسا موسيقيا قويا إذ أن الجرس هو (نغمة الصوت الإنساني، أي بنغم قصدي في أجهزة النطق لإضفاء قيمة تعبيرية للكلام تتحول إلى قيمة تتحكم في دلالة الصوت ومؤداه المعنوي). [3]

ولنا أيضا أن نلمح ذلك الترصيع في قوله:

شابَ الغُرابُ ولا فؤَادُكَ تاركُ ذكرَ الغضُوبِ ولا عتابُك يُعْتَبُ [4]

حيث يتردد الصوتان الباء والكاف في (الغراب، الغضوب، يعتب، فؤادك، تارك، عتابك) ليوقعا في النفس متعة وفي الأذن طربا وجرسا، ولقد أشاعا بترجيعاتهما إيقاعا داخليا منسجما. وهذا الترجيع الصوتي هو من أهم المقومات التي يعتد بها النص الشعري في إيقاعه الداخلي. ويقول أيضا:

إن يكُ بيتي قشعةٌ قَدْ تَخَذَمت وغَصنًا كأنَّ الشوكَ فيه المواَشِمُ [5]

فصوت التاء الذي انتهت به العبارة (بيتي قشعة قد تخذمت) أحدثت جرسا موسيقيا يلفت انتباه السامع، وترتاح لسماعه الأذن، وإذا علمنا أنه حرف مهموس وقد تردد ثلاث مرات في العبارة أحسسنا أن الشاعر يرغب في تأمل هذه الديار والآثار في صمت لا يزعجه أحد، وإن تذكر فجيعته، خرج عن صمته واختفت التاء المهموسة، من عجز البيت لينقل فعلا ماحل بهذه الديار التي غدت الأشواك التي بها إبرُ توجع ذاكرته، وتنغص عليه آماله.

---

[1] العمري، محمد: الموزانات الصوتية في الرؤية البلاغية. إفريقيا الشرق المغرب. لبنان. 2001. ص 180.

[2] المصدر نفسه. ص 167.

[3] مهدي هلال، ماهر: رؤى بلاغية في النقد والأسلوبية، المكتب الجامعي الحديث. الاسكندرية. مصر. 2006. (د.ط). ص 185.

[4] الهذليون: ديوان الهذليين. ق1. ص 165.

[5] المصدر نفسه. ق2. ص 221.

واقرأ معي قول المتنخل:

هل تعرفُ المنزلَ بالأُهْيَلِ كالوَشْمِ في المعْصَمِ لم يجْمَلِ [1]

يتردد صوت اللام وكذا صوت الميم في مصراعي البيت، فبالإضافة إلى التصريع في كلمتي (الأهيل، تحمل) نجد كذلك الترصيع، وصوت اللام يتم نطقه بأن (يتصل طرف اللسان باللثة، فيحول ذلك دون مرور الهواء من وسط الفم، فيلجأ الهواء إلى الخروج من أحد جانبي الفم أو كليهما) [2]، وتكرار هذا الصوت يدل على تذكر الطلل والآثار اللذين يمثلان الدافع الشعري أو القوة المفجرة الملهمة للشاعر، وقد أدى إيقاعا متميزا يساعده في ذلك انسيابية الحركة التي يتخذها اللسان أثناء النطق.

ويقول البُريق:

فإن يَكُ في رسمِ الديارِ فإنَّها ديارُ بني زَيدٍ وهَلْ عنهم صَبْرُ [3]

وقد تزين البيت بالترصيع في نهاية الجمل (في رسم الديار، فإنها ديارُ ... وهل عنهم صبرُ) ليوقع نغما موسيقيا حزينا يتآزر معه جو من القلق والتوتر الذي يبدو اختفاؤه في نهاية عجز البيت.

وفي قول الشاعر تتجلى الظاهرة الأسلوبية الترصيع:

هَبَّاطُ أودية حمَّالُ ألوية شَهَّادُ أنْدية سرحان فتيان [4]

هنا ترتفع الصيحة لكنها لا تفقد توازنها الموسيقي العجيب. حيث وقع الترصيع على مستوى الياء والتاء في جميع الجمل (هباطُ أودية، حمال ألوية، شهاد أندية). وهذا ما زاد في الطرب الموسيقي من جهة المتلقي أو السامع، وفي التأكيد من جهة المرسل الذي بات الترصيع عنده يعج بالإيحاء والدلالات.

2-3- التجنيس:

هو ظاهرة صوتية ذات تأثير فعال، وحدّه (أن يوردَ المتكلم كلمتين تجانس كل واحدة منهما صاحبتها في تأليف حروفها) [5]، وهذا ما يجعله قريبا من الترصيع تعريفا ووظيفة. وله

---

[1] المصدر نفسه. ص 01.

[2] البهنساوي، حسام: الدراسات الصوتية عند العرب. ص 78.

[3] المصدر نفسه. ق3. ص58.

[4] المصدر نفسه. ق3. ص 239.

[5] العسكري، أبو هلال: الصناعتين. ص 353.

تسميات أخرى كالتجانس والمجانسة، والجناس، و (لا يستحسن إلا إذا ساعد اللفظ المعنى، ووازى مصنوعه مطبوعه، مع مراعاة النظير، وتمكن القرائن فينبغي أن ترسل المعاني على سجيتها لتكتسي من الألفاظ ما يزينها، حتى لا يكون التكلف في الجناس مع مراعاة الالتئام... لأن النفس تستحسن المكرر مع اختلاف معناه ويأخذها نوع من الاستغراب) [1].

وإذا كان قد ورد قليلا في المقدمات الطللية، فهذا لا يغض من أهميته، إذ لفت إليه الانتباه بجرسه القوي، وإيقاعه المؤثر وقد ورد منه التام، وغير التام أو ما يعرف بالجناس الناقص، فالتام هو (ما اتفق فيه اللفظان المتجانسان في أمور أربعة، نوع الحروف وشكلها من الهيئة الحاصلة من الحركات والسكنات، وعددها وترتيبها) [2]، أما الجناس الناقص هو (ما اختلف فيه اللفظان في واحد من الأمور الأربعة المتقدمة) [3]، الذكر في المفهوم السابق.

ومن أمثلة ذلك ما ورد في قول أبي كبير:

أزُهيرُ هل عن شيبة من معدلِ أمْ لاَ سبيلَ إلى الشبابِ الأوَّلِ [4]

فالجناس غير التام في (شيبة، شباب) بالإضافة إلى قول أبي ذؤيب:

فإن تمس في رَمْسٍ برَهْوةٍ ثاويا أنيسُكَ أصداءُ القبورِ تصيحُ [5]

الذي لفت الانتباه الجناس في (يُمسِ، رَمْسٍ).

ولنا أن نذكر تلك الألفاظ التي وقع فيها الاتفاق الكلي أو الجزئي، دون أن نعيد ذكر الأبيات الشعرية التي تطرق فيها الشعراء الهذليون إلى وصف الطلل وصفا تداخلت فيه كل مظاهر الحياة، وهذا على سبيل الذكر دون الحصر من مثل ما ورد في (دموعها، هجوعها) (دهْرٍ، اهْكَرِ) (مَهَابِ، مَهَالٍ) في قول أمية بن أبي عائذ:

أجازَ إلينا على بعدِه مَهَاوي خرقٍ مَهَابِ مَهَالٍ [6]

والألفاظ المتجانسة الآتية (النَّسا، نسَّالُ) في قول أسامة بن الحارث:

---

[1] الهاشمي، السيد أحمد: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع. ص 443.

[2] المرجع نفسه. ص 443.

[3] المرجع نفسه. ص 443.

[4] الهذليون: ديوان الهذليين. ق3. ص 88.

[5] المصدر نفسه. ص 116.

[6] المصدر نفسه. ق2. ص 172.

مهاب: موضع هيبة/ مهال: من الهول.

كفيتُ النَّسا نسَّالُ حَدِّ وديقة إذا سكن الثملَ الظباءُ الكواسِعُ [1]

وهذا النوع من الجناس الناقص يسمى جناسا مطرقا وهو ما اختلف فيه اللفظان في واحد أو أكثر من الأربعة السابقة، واختلافها يكون بزيادة حرف في آخر الكلمة.

لقوله صلى الله عليه وسلم: (الخيلُ معقود في نواصيها الخير إلى يوم القيامة) [2].

وقول أبو المثلم:

آبي الهضيمة نابِ بالعظيمة متـ لاَفُ الكريمة لا سقط ولا واني[3].

حيث تصدر الكلمتان (الهضيمة/ العظيمة) وقعا موسيقيا ينتبه إليه المتلقي لحظة النطق به.

وورد جناس الاشتقاق في الأبيات الشعرية الآتية:

صبَا صبوةٍ بل لَجَّ وهو لجوجُ وزالت لها بالأنعمين حُدوجُ

لولا تنكبهُنَّ الوعثَ دمَّرها كما تنكّبَ غربَ البئرِ متاَحِ

فإنك –عَمري– أي نظرة عاشق نظرتَ وقدسٌ دوننا ودجوج [4]

حيث نجد (صبا، صبوة، لج، لجوج، تنكبهن، تنكب، نظرة، نظرت) فكل كلمة من هذه الكلمات مشتقة من مادة (صبا، لج، تنكب، نظر)، وقد شكلت رنة موسيقية تتجاوب مع المعنى المراد المتمثل في تصوير مشهد طللي حزين، وهذا الاشتراك يوحي بتأكيد الشاعر وإلحاحه على ما خلفه هذا المشهد من أثر عميق في نفسيتة فراح يكرر الكلمات موظفا جناس الاشتقاق، وهذا يندرج ضمن التكرار اللفظي الذي أشرنا إليه في المباحث السابقة.

فللجناس إذن دلالة زيادة على أنه ظاهرة صوتية تزيد في إغناء موسيقى النص، وتعبر عن وجدان الشاعر.

2-4- التطريز:

وهو نوع من الموسيقى التي تمس التركيب إذ (هو أن يقع في أبيات متوالية من القصيدة كلمات متساوية في الوزن فيكون فيها كالطراز في الثوب) [5] مثل قول ساعده بن جؤية:

---

[1] المصدر نفسه. ق2. ص 200.

كفيت النسا: سريع في عدوه/ تنسالُ: اشتد في عدوه حتى سقط ريشه/ الكواسع: من الظباء التي أدخلت أذنابها بين أرجلها.

[2] الهاشم، السيد أحمد: جواهر البلاغة. ص 446.

[3] المصدر نفسه. ق2. ص 238.

[4] المصدر نفسه. ق1. ص 49-50-51.

[5] العسكري، أبو هلال: الصناعتين. ص480.

بمظمأةٍ ليست إليها مفازة عليها رماةُ الوحش مثنى وموحد[1]

وقوله:

حتى أضاف إلى وادِ ضفادعه غَرْقي رُدَافى تراها تَشْتكي النشجا[2]

إن التطريز هنا يتجلى في تساوي وزن الكلمات الآتية: (مَظْمَأة، مَفَازَةٌ، رُماةُ) (مثنى، موحد) (غرقى، رُدَافى)، وهذا يزيد من غنائية القصيدة ولنا في قول أبي ذؤيب تطريزا:

وَسربٍ يُطلَّى بالعبير كأنَّهُ داءُ ظباءِ بالنَّحورِ ذبيحُ[3]

ويظهر لنا في الكلمتين (العبير، ذبيح) على وزن " فعيل" ثم تتوالى الأبيات من القصيدة ذاتها، وتتوالى معها الكلمات المتساوية النسق في مثل (مليح، نطيح، تريح، يلوح، سريح،....) وهذا التوازي أفقيا وعموديا يضفي نوعا من الغنائية العذبة التي تنتظرها الأذن بعد تمام كل بيت (إن مثل هذا التشكيل الشعري القائم على تساوي النسق عامل يعزز الجانب الوجداني الذي منح للبنية، التي تعزز شعرية الكلمات ليس فقط بمدلولاتها، وإنما أيضا بطبيعة موقعها المتماثل، ويظهر مثل هذا الأسلوب بعدا نفسيا من جهة المبدع، ومن جهة المتلقي أيضا) [4]

وكأنما وافاك يومَ لقيتها من وَحشِ وَجْدَةَ عَاقِدٌ مترتب[5]

ففي الكلمتين (وحش، وجرة) تتعالى نغمة موسيقية حزينة بين زوايا هذا المكان الطلل (وَجرة) ويقول أيضا:

وَالسَّدْرُ مُحتلجُ وأنزلُ طَافيا مَا بيْن " عَيْنَ " إلى " نباةَ " الأَثْأَبُ

والأثل مِنْ (سَعيَا) وَ (حلْية) مُنزلٌ والدَّوْمُ جاء به (الشجونُ) وفعليَبُ.[6]

إذ يظهر التطريز في تساوي الكلمات وزنا من (السدرُ، الأثل، الدوم، عين/ سعيا، حلية) وقد أضافت للقصيدة موسيقى داخلية جسدت ملامح تلك اللوحة الطللية التي صورها الشاعر فأبدع في تصويرها من خلال التصريع في مطلع القصيدة (------ يتحبب----- تشعب)

[1] المصدر نفسه، ق2، ص 207.

[2] المصدر نفسه، ص 210.

[3] المصدر نفسه، ق1، ص 117.

[4] ربابعة، موسى: النص العشري الجاهلي، ص137.

[5] المصدر نفسه، ص 168.

[6] المصدر نفسه، ص 173، 174.

والترصيع، والتطريز، وهذا لدليل على تضام كل الأدوات البلاغية والسمات الأسلوبية لخدمة النص إبلاغا، والمبدع تعبيرا، والمتلقي تأثيرا، وإن في تداخلها وتشاكلها لدليلا على تداخل عدة عواطف في نفوس الشعراء الهذليين، فهي حينا حزينة بائسة وحينا متحدية صابرة، وحينا آخر رزينة ساكنة ينزلق الإبداع من روحها.

المبحث الثاني: التشكيل الإيقاعي الخارجي للطلل.

لعلَّ من أعلق الأمور بالشعر، وأشدها ارتباطا به الموسيقى، وبخاصة الوزن، حيث بلغ اعتداد العربي به حدا اعتبر معه كل ناظم شاعرا، وعده من أهم مقومات الشعر، (فالوزن أعظم أركان حد الشعر، وأولاها بها خصوصية) [1]، و (الشعر هو قول موزون مقفى يدل على معنى) [2]، ولئن عيب على هذا التعريف قصوره فإنما أريد به أهمية الوزن في الخطاب الشعري حتى أنه اعتبر أهم فارق بينه وبين النثر، والشعر يتزين ويزدان بالموسيقى الجيدة، وهي سبب حفظه في القلوب، وخلوده عبر الأزمنة، لذا نظمت بعض العلوم وزنا كعلم النحو والفقه وأحكام التجويد وغيرها .... تسهيلا للحفظ.

وقد تحفظ القصيدة لجمال وزنها، ويتفطن لنقص كلمة ما لاختلال الوزن، وكم من نغمة تحدث في المتلقي أبلغ التأثير، (فالعنصر الموسيقي في التعبير يضيف إلى الإيحاء، ويقوي من شأن التصوير) [3]، والشعر حينما يستعين بالموسيقى (إنما يستعين بأقوى الطرق الإيحائية، لأن الموسيقى طريق السمو بالأرواح، والتعبير عما يعجز التعبير عنه). [4]

1) الوزن الموسيقي:

يعتبر الوزن الموسيقى الخارجية للقصيدة، وهو جملة التفعيلات التي تنتظم فيها الكلمات فتحدد نوعه. ولعل أول تساؤل يتبادر إلى ذهن المتلقي وقارئ القصيدة العربية وبخاصة القديمة، هو: ما وزنها؟ فالوزن هو أول ما يدق في الأسماع بإيقاعه المنتظم وبدندنته المتواترة، ومن أجل ذلك بات على المحلل الأسلوبي أن يتعرض إلى الوزن باعتباره جزءا لا يتجزأ من التشكيل الإيقاعي للنص الشعري.

وبحور الشعر متعددة ومتنوعة وهي نوعان: بحور صافية وهي التي تشكلها تفعيلة واحدة تتكرر في شطري البيت كالكامل والرجز والمتقارب والمتدارك والرمل والهزج والخبب...وبحور مركبة وهي التي تتكون من تردد تفعيلتين كالطويل والبسيط، والمديد والخفيف والسريع والوافر

---

[1] القيرواني، ابن رشيق، العمدة في نقد الشعر. ص 120.

[2] قدامة بن جعفر: نقد الشعر. تح: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، مصر، ط3، 1979، ص 17.

[3] هلال، محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث. دار الثقافة، دار عودة، لبنان، 1973. ص 376.

[4] المرجع نفسه. ص 380.

.... (وصحيح أن الوزن المفرد التفعيلة يقوم على التناسب ... ولكن التناسب الذي ينطوي عليه البحر المركب أكثر تنوعا، وبالتالي فإنه ينطوي على قيمة لا توجد في الوزن المفرد التفعيلة، ومن أجل ذلك يلفتنا حازم إلى تميز وزن الطويل والبسيط عن غيرهما ... إذ هما البحران الوحيدان اللذان يتشكل الوزن فيهما من تعاقب وحدة مزدوجة ذات تفعيلتين ... وازدواج الوحدة يشير إلى التنوع الذي ينطوي عليه تناسب الحركات والسواكن في البحرين). [1]

وبالنظر إلى استعمالات الهذليين للأوزان في تصويرهم الطلل والديار المندرسة يتبين لنا أن اهتمامهم بالأوزان الموسيقية جاء وفق الطبع والعفوية والفطرة، وأن درجة الانفعال لدى الشاعر الهذلي والدفق الشعوري هما من فرض هذا الوزن أو ذاك. كما يلاحظ أن أغلب أشعارهم عامة، وفي وصف الطلل بخاصة جاء نظمها على ستة بحور رئيسية وهي: الطويل، والوافر، والكامل والبسيط والمتقارب والرجز والمنسرح، وأن ميلهم إلى هذه الأوزان هي سمة لكل الشعر الجاهلي، غير أنهم يتميزون عن غيرهم من الجاهليين بدوران غالبية شعرهم على تلك البحور، وما عداها يكون نادرا بل معدوما بحسب ما وضعته تحت مجهر التقنين العروضي.

ومن النماذج الشعرية– محل الدراسة– قول ساعدة بن جؤية:

هجرت غضوب وحُبَّ من يتحببُ وعَدَت عوادٍ دون وليكَ تشعبُ [2]

الذي جاء على وزن الكامل، وهو بحر يصلح لكل أنواع الشعر، وهو أجود في الخبر منه في الإنشاء، قريب إلى الشدة، ويتألف هذا البحر النشيط التفعيلات من تفعيلة (متفاعلن) والتي تكررت في البيت السابق بالصورة الآتية:

مُتفاعِلن. متفاعلن. متفاعلن ** متفاعِلن. مُتْفاعِلُن. مُتَفاعلن.

حيث نجد تغيرا على مستوى حشو العجز (مُتْفاعِلُن) وهذا ما يسمى بزحاف الإضمار الذي يطرأ على الثاني المتحرك من السبب الثقيل الذي يجعلها تتطابق مع تفعيلة الرجز (مستفعلن).

وقول أبي ذؤيب:

عرفت الديار كرقم الدوا ةِ يزبرها الكاتب الحميريُّ [3]

---

[1] عصفور، جابر: مفهوم الشعر. دار التنوير. لبنان. ط3. 1983. ص 251.

[2] الهذليون: ديوان الهذليين. ق1. ص 167.

[3] المصدر نفسه. ص 64.

فالبيت من بحر المتقارب وهو بحر فيه رنَّة ونغمة مطربة على شدة مأنوسة، وهو أصلح للشدة منه للرفق، ويتألف هذا البحر من تفعيلة واحدة هي (فعولن) تتكرر بهذا الشكل:

{ فعولن. فعولن. فعولن. فعولن ** فعولن. فعولن. فعولن. فعولن. فعولن}

لكن في البيت الذي قُنن عروضيا وجدنا الصورة الآتية:

{ فعُولن. فَعُولُ. فَعُو ** فعُولُ. فعولن. فعولن. فعُولُ}

والملاحظ على التفعيلات أن عروضها (فعُو) محذوفة. أما ضربها فمقصورة (فعُولُ) مما يبطئ الإيقاع الذي يعكس فعلا الحالة النفسية للشاعر الذي وقف وقوف المتأمل المندهش والحزين من هذه اللوحة الطللية التي أكسبها إيقاعها البطيء نغما متميزا.

وقوله أيضا: جمالك أيها القلبُ القريحُ ستلقى من تحب فتستريحُ [1]

الذي جاء على وزن الوافر، وهو من البحور الموسيقية اللينة الرقيقة التي تناسب المقام الذي نظم فيه الشاعر قصيدته، ويتكون من تفعيلة (مفاعلتن).

وقد ورد البيت بهذه الصورة العروضية:

مُفَاعَلَتُن. مُفَاعلْتُن. فعولن ** مُفَاعلْتُن. مفاعلَتن.فعولن.

والتي حدث فيها تغيرات تمثلت في العروض والضرب (مقطوفة) بمعنى مفاعلتن: فعولن والثانية أن مفاعلَتُن أصبحت معصوبة: مفاعلْتُن= مفاعيلن التي تتقاطع مع تفعيلات بحر الطويل.

ولسنا في هذا المقام أن نورد جميع ما حُلل عروضيا من الأبيات التي صورت الطلل ومظاهره وإنما تحليل وقراءة استعمال الهذليين لهذه البحور دون غيرها، والذي يمكننا أن نستشفه من هذه الدراسة الموسيقية هو أن البحر الطويل نال حصة الأسد في جل أشعارهم ثم وليه الوافر والكامل والبسيط والمتقارب بنسب متفاوتة واستعمال البحر الطويل يدل على أنه وزن يتقبل ضروبا وأغراضا عديدة من الشعر وفي مقدمتها المقدمات الطللية، وهو بحر خِضَمٌ يستوعب ما لا يستوعب غيره من المعاني فقد وصفه المجذوب بأنه البحر (المعتدل حقا، ونغمه من اللطف بحيث يخلص إليك وأنت لا تكاد تشعر به، وتجد دندنته مع الكلام المصوغ فيه بمنزلة الإطار الجميل من الصورة، يزينها ولا ينشغل الناظر عن حسنها شيئا) [2]

---

[1] المصدر نفسه. ص 68.

[2] المجذوب، عبد اللطيف: المرشد في فهم أشعار العرب وصناعتها. مطبعة البابي الحلبي. ط1. القاهرة. 1955. ج392/1. نقلا عن اتجاهات الشعر عند الهذليين. ص 272.

وفضلا عن ذلك فإن بحر الطويل عبر عن الكثير مما يتعلق بحياتهم وصلاتهم ببعضهم وعاداتهم الاجتماعية، فكانت كثرته ظاهرة طبيعية على اعتبار أنه الوزن (الذي نظم فيه ما يقرب من ثلث الشعر العربي، وأنه الوزن الذي كان القدماء يؤثرونه على غيره، ويتخذونه ميزانا لأشعارهم). [1]

أما بحر الرجز فقد لوحظ كثرة شيوعه في شعر الذؤبان الصعاليك الذين كانت انفعالاتهم ومضات سريعة لا يحتاج الموقف الشعوري فيها إلى تخيل أو تأمل، وهذه طبيعة حياة المشردين، وخلا الرجز تماما من اللحظات الوجدانية الحالمة التي يقف فيها الشاعر الهذلي مع نفسه يتأمل الطلل ويصور الديار المهجورة من أهلها وخلانه.

فللبحر علاقة وطيدة بموضوع القصيدة ذلك أن المعاني المتباينة تفترض بحورا مختلفة و(لهذا يجب في صناعة الشعر اختيار البحر المناسب للمعنى المناسب ... وقد فطن الجاهليون بفطرتهم إلى أنه لا بد في الإيقاع من موافقة المعالي في حركاتها النفسية من دون أن يتغير الوزن كذلك). [2] وهذا يعني أن البنية الموسيقية مرتبطة بالحقل الدلالي، بل هي ذاتها تصبح دلالة، وأن الوزن ليس له قيمة في حد ذاته، إنما تكمن قيمته في ما ينبع منه من دلالات وإيحاءات وعليه فإن الهذليين لم يتحركوا في كل الفضاء الموسيقي الذي وضعه الخليل بن أحمد الفراهيدي، واقتصر نظمهم في أشعارهم بعامة على خمسة بحور موسيقية، وهذا ما منح أوزانهم سمة خاصة تفرَّدوا بها دون غيرهم من الشعراء الجاهليين.

2) الزحافات والعلل وأثرها في التشكيل الإيقاعي:

يلحق التفعيلة– أحيانا– تغيير لا يخرجها من إطار البحر الذي تندرج فيه، وهذا التغيير له صورتان:

الصورة الأولى تتمثل في التغيير الذي يشمل الحشو والعروض والضرب، ولا يجب التزامه فيما يأتي بعده من أبيات ويسمى الزحاف أما الصورة الثانية فتتمثل في ذلك التغير الذي (يلزم أعاريض القصيدة وضروبها فقط في كل أبياتها، ولا يتناول الحشو، ويسمى العلة، وهو تغير لازم على الأغلب.

[1] أنيس، إبراهيم: موسيقى الشعر. مكتبة الأنجلو مصرية. ط5. القاهرة. 1981. ص 191.

[2] ينظر: آدونيس، علي أحمد سعيد أسبر: الشعرية الغربية. دار الآداب. لبنان. ط2. 1989. ص 26–28

أما الزحاف فهو تغيير يعتري ثواني الأسباب، أي الحرف الثاني من السبب الخفيف (/0) أو السبب الثقيل(///)، وأما العلة فهي تغيير يعتري الأسباب والأوتاد الواقعة في أعاريض القصيدة وضروبها، ... وهذا التغيير لازم على الأغلب، إذا لحق عروض بيت أو ضربه وجب التزامه في سائر أبيات القصيدة). [1]

وإن كان الأمر كذلك فإن كلا من الزحاف والعلة انحراف أو عدول عن القاعدة له شأنه، غير أن العدول لا ينبغي له أن يكون كثيرا يخرج القصيدة عن الإيقاع الذي هو شرط من شروط بنائها، فهذه (التغييرات جائزة في الشعر غير منكرة إذا قلت، فأما إذا جاءت في بيت واحد في أكثر أجزائه فإن هذا في نهاية القبح، ويكون بالكلام المنثور أشبه منه بالكلام الموزون) [2]. إذ لا يلتفت في النثر إلى إقامة الوزن، والمحافظة على إيقاعه، ولقد علمنا بالاستقراء العروضي أنه ما من شاعر إلا واستعمل في شعره هذه الانحرافات العروضية التي تعد حلية القصيدة ومتنفس الشاعر، لها فائدتها، وليست عيبا فيها، ولا عجزا من الشاعر، بل هي (تنويع في موسيقى القصيدة، يخفف من سطوة النغمات التي تتردد في إطار الوزن الواحد من أول القصيدة إلى آخرها) [3]، والنفس تجنح إلى هذه الانحرافات العروضية اللطيفة، وترغب عن كل ما فيه رتابة مفرطة، تميت القصيدة، وتقف دون التأثير في المتلقي وهو غاية كل عمل فني.

وبالتالي فالزحافات والعلل ليست بعيب أو عجز من الشاعر فهي (كالرخصة في الفقه لا يقدم عليه فقيه) [4]، ولربما هي محاولة من العروضيين استيعاب الواقع الشعري، وفتح باب الإبداع على مصراعيه، إذ بواسطتها يمكن أن ينتج الشعراء ضروبا من الأوزان، وهو ما حدث فعلا، فإذا أحصينا ضروب كل البحور تحصلنا على أكثر من ستين بحرا، فالوافر الأول ليس هو الوافر الثاني، وهما يختلفان عن الوزن الثالث، والبسيط الأول ليس كالبسيط الثاني وهكذا... (وأنا شخصيا أفهم أن الخليل قد فتح أمامنا باب الاجتهاد ... وهيأ لنا فرصة لوضع ما شئنا من الأنغام، أو لاختيار الإيقاع الذي ينسق كم الوحدات الموسيقية) [5]، التي يتحدد بها نوع

---

[1] ينظر: الهامشي، محمد علي: العروض الواضح وعلم القافية، دار البشائر الإسلامية. لبنان. ط3. 1998. ص 125-127.

[2] الآمدي، الحسن بن بشر: الموازنة بين الطائيين، تح: محي الدين عبد الحميد. المكتبة العلمية. لبنان (د.ط). ص 271.

[3] بكار، يوسف حسين: بناء القصيدة في النقد العربي القديم. دار الأندلس. لبنان. ط2. 1982.ص172.

[4] ابن رشيق: العمدة في نقد الشعر.ص124.

[5] زكي، أحمد كمال: دراسات في النقد الأدبي. دار الأندلس.لبنان.ط2. 1982.ص87

البحر، فالبسيط ككل البحور، له صورة مختلفة ومتنوعة باختلاف صورة تفعيلتية وصورته هاهنا هي:

مستفعلن فاعلن مستفعلن فَعِلن ** مستفعلن فاعلن مستفعلن فِعْلُن

أي بعروض مخبونة (فَعِلن)، وضرب مقطوع (فِعْلُن)، فالتفعيلتان إذن يتغير بناؤها عدة مرات، فيتغير بذلك نوع البحر، وهذه التغيرات هي: الخبنُ، وهو زحاف يدخل على (فاعلن) فتصبح (فعِلن) وعلى (مستفعلن) فتصبح (متفعلن) أي حذف الثاني الساكن.

والطيَّ وهو زحاف يدل على (مستفعلن) فتصبح (مفتعلن) أي أنه حذف الرابع الساكن.

والقطع، وهو علة حدها: حذف آخر الوتد المجموع، وإسكان ثانيه (فاعلن) تصبح (فاعِلْ) أو (فَعِلُن).

أما بحر الطويل فورد بهذا الشكل:

فعولن. مفاعيلن. فعولن. مفاعِلْ ** فعولن. مفاعيلن. فعولُ. مفاعي.

أي بعروض وضرب مخبونة (مفاعلْ) وعلى (فعولن) التي أصبحت (فعولُ) أي حذف الثاني الساكن من السبب الخفيف.

والحذف: هو علة وحدها: إسقاط سبب الخفيف من آخر التفعيلة (مفاعيلن-= مفاعِلْ) .وهذا غيض من فيض مما استقرأناه من الأبيات الشعرية للهذليين، تلك التي صورت بنيه الطلل وحددت ملامحه، فالزحافات والعلل بمثابة منفذ للشعراء إذ (قلّ أن تجد بيتا بقصيدة تامّ التفاعيل بلا جوازات ذلك لأن التفاعيل التامة تجعل الأبيات شديدة الرتوب) [1] ثم إن الهذليين باستعمالهم التفعيلات المخبونة إنما أرادوا أن يحتضنوا ذكرياتهم التي نقشت على أطلال من رحلوا، وتركوا المكان وحشا تتلاعب فيه ريح الصبا.

والخبنُ، في اللغة، من (خبنَ ومنهُ الخُبنةُ أي ما تحمله في حضنك) [2] أما الخبن في العروض هو حذف الثاني الساكن، وفيه إشارة إلى فقدان الهذليين لحياتهم الآمنة المطمئنة وارتسام شبح الموت في هذه الأطلال المقفرة.

أما القطع فهو القطيعة والهجران، وما يعيشه معظم الشعراء الهذليين قسرًا، والقطع في النص الهذلي مسّ قافيتها، وفي هذا تأكيد لحالة الحزن والأسى، وآخر الزفرات والآهات على الذين غادروا المكان فأصبح في منأى عنهم طللا.

---

[1] فروخ، عمر: تاريخ الأدب العربي. ج 4.ص413.

[2] الرازي، محمد أبي بكرك مختار الصحاح، دار الفكر الجديد، الأردن، ط1، 1996، مادة: خ ب ن.

وبعد، فهذه جملة الزحافات والعلل التي تواترت في الأبيات الواصفة للطلل الهذلي فقد بين بعضها، وخفي عنا الكثير، فلا شك أن لكل ظاهرة صوتية دلالتها المنوطة بها، فعلى الشاعر أن يقول، وعلينا أن نقرأ ونؤول، من دون أن نحمل النص مالا يحتمل.

3- القافية ودلالتها:

يستلزم حديثنا عن الوزن أن نتبعه بحديث عن القافية، فهما ركنان ضروريان في العمل الفني الشعري، فالقافية من لوازم الشعر، وجزء لا يتجزأ من موسيقاه، وابن رشيق يرى أنها (شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يسمى شعرا حتى يكون له وزن وقافية) [1]، وإنما ندرسها هنا لأنها موجودة في أشعار الهذليين، وتمثل سمة أسلوبية لها وظيفتها ودلالتها اللافتة للانتباه.

وقد توقف العلماء طويلا عند القافية وتعريفها وتحديد حروفها؛ (فمنهم من جعلها تشمل آخر كلمة في البيت، على حين جعلها آخرون مساوية للروي ...؛ لكن الذي أكثر عليه العلماء هو أنها تشمل آخر ساكنين وما بينهما والمتحرك الذي يسبق الساكن الأول) [2]، وهذا هو تعريف الخليل بن أحمد الفراهيدي.

ولعل القافية في الشعر القديم تعتبر (مظهرا دالا على نفسية العربي الذي كان يميل إلى الحداء والغناء... وهذه الدلالة ليست من ابتكارات النقد الحديث، ولكن لها جذورها عند النقاد القدامى مثل حازم القرطاجني، وقدامة بن جعفر ...)[3] ولهذا كانت بنية مهمة وضرورية في القصيدة العربية القديمة، وظلت سمة لها أهميتها في الدرس الأسلوبي للشعر العربي.

وبوقوعها في آخر البيت وتكرر رويها، فهي تمنح للقارئ فسحة من صمت تتجاوب فيه القافية في ذاكرته، فتكون أعلق بالحافظة، وأشد أثرا من سواها من كلمات البيت؛ فأصداؤها تتردد في الذهن، فإذا دلت على أمر كريه أورثت ضيقا في النفس وتبرما، وإن دلت على أمر طيب أورثتها أثرا طيبا، لذا وضع نقادنا القدماء شروطا لصفات القوافي الموسيقية، إذ رأى قدامة وجوب (أن تكون عذبة الحرف سلسلة المخرج) [4]، وكلما اجتهد الشاعر المبدع في حسن

---

[1] ابن رشيق، القيرواني: العمدة ج1/ص 151.

[2] صادق، رمضان: شعر أبي الفارض. دراسة أسلوبية، ص 43.

[3] عبد الدايم، صابر: موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، مكتبة الخانجي. مصر. ط3. 1993. ص 164.

[4] ابن جعفر، قدامة: نقشد الشعر. ص 86.

اختيار (قافيته ضمن لشعره الانتشار وعلوقه في أذهان المستمعين، فهي الضربة الأخيرة التي تثبت عندها كل لحظة موسيقية) [1].

ويبدو لنا أن الشعراء الهذليين قد أحسنوا تخير قوافيهم في أشعارهم الواصفة للطلل وأظهروا من خلالها أهمية التشكيل الإيقاعي للقافية.

لذا عمدوا إلى اختيار حروف الروي التي تتلاءم مع موضوعهم الشعري (وصف الطلل)، وتنسجم مع انفعالاتهم ومواقفهم الشعورية.

وتتمثل القوافي في النصوص الشعرية– محل الدراسة– في المقاطع الأخيرة من تلك الأبيات وهي كالآتي– ذكرا لا حصرا– :

- ذُوجو = /0/0 /شُغْلِي = /0/0/ ريحُو = /0/0/ حِمْيَرِيْيُ=/0//0/
- تشْعَبُو=/0//0 /أقرَبُو=/0//0/ ريحَا= 0/0/ وائلي =/0//0 /لُولُو = /0/0
- ليلو=/0/0 /خائِفو =/0//0 /ثُومُو = /0/0/ يُجْمَلي = /0//0/ منْزِلِي=0//0
- واحِدُو= /0//0/ وَارِدو = /0//0/ عِيرُو= /0/0/ فُوفُو= /0/0 /لَبْبَدو=/0//0
- تَخْصَبُو=/0//0/ جُوعُها=/0//0/ صِيحُو=/0/0 رَقْمي= /0/0 .....

فالملاحظ هنا أن القافية مطلقة غير مقيدة أي أنها تنتهي بحرف صامت متحرك، وهي من نوع المتواتر في جل القصيدة أو المقطعة، إذ كل قافية من تلك التي ذكرناها تعكس تواترها في القصائد التي كانت محل الدراسة، وهذه القوافي توافق مواقف الشعراء الهذليين من حيث أنهم يريدون إطلاق أناتهم الحزينة، وآهاتهم التي يتردد صداها في زوايا هذا المكان الطلل متواترة مرة بعد مرة.

وإذا ما نظرنا إلى أشعار هؤلاء بدا لنا واضحا مدى قدرتهم على انتقاء الحروف– حروف الروي– ذات الجرس الموسيقي، وبعدهم عن الحروف المنفرة الثقيلة على الأسماع، والجدول الآتي يعكس مدى الشيوع في حروف الروي المستخدمة في أشعارهم:

[1] ضيف، شوقي: في النقد الأدبي. دار المعارف. القاهرة. ط4. 1962. ص 102.

الرقم	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
حروف الروي	اللام	الباء	الميم	الدال	الراء	النون	الحاء	الفاء	العين	التاء	القاف	السين	الجيم	الباء	الطاء	الهاء	الكاف	الثاء	الضاد	الزاي

والملاحظ من الجدول الإحصائي السابق أن الهذليين قد تركوا النظم في شعرهم على عدد كبير من حروف العربية وهي: الهمزة، الخاء، الذال، الشين، الصاد، الظاء، الغين، الواو، وقد وصفها إبراهيم أنيس بأنها (حروف ندر مجيئها وقل شيوعها في الشعر العربي) [1]، أما المجذوب فاعتبر الحروف السابقة (من قوافي الحوش وعد منها: الذال والشين والظاء والغين التي إذا ركبها الشعراء لم يجيئوا إلا بالغث، فيما وصف الخاء لحوشيتها الشديدة قائلا: أما الخاء فما دخلت شعرا إلا أفسدته) [2]. أما حرف الصاد فقد اعتبره من قوافي النفر، (وقال: إنه حرف قتب أشرسُ ولأمية بن أبي عائذ الهذلي فيه كلمة سخيفة) [3]، حيث يشير إلى قصيدته في الحب مصورا ديار حبيبته، والتي مطلعها:

لمن الديارُ بعَلى فالأخراصِ فالسَوِدَتين فمجمَعِ الأبْوَاصِ [4]

وأما غالبية حروف الروي عندهم فكانت من الذلل، وإن اختلفت نسبة شيوعها في أشعارهم فهناك قواف شاع انتشارها بشكل لافت، إذ تميزت بوضوح سمعي، وجرس موسيقي عذب كفل لها ذلك الشيوع فجاءت مطربة في نغمها سهلة التناول، كصوت اللام، وهو حرف جانبي صاحب المخرج السهل والذي احتل مساحة كبيرة في قوافي أشعارهم ثم يليه الباء، والميم، والدال والراء والنون وكلها تتسم بسهولة المخرج وانسيابه، وعمدوا إلى قواف أخرى جاءت أقل انتشارا عن الأولى وهي الحاء والفاء والعين والتاء والقاف والسين والجيم، أما ما تبقى من الحروف فكان مجيئها قليلا بل كان ذكرها مرة أو مرتين كالهاء والكاف والطاء والثاء والضاد والزاي وتكون في موضوع غير وصف الطلل.

[1] أنيس، إبراهيم: موسيقى الشعر. ص 248.

[2] ينظر: المجذوب، عبد اللطيف: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها. ج1/ ص 59.

[3] المرجع نفسه. ص 60.

[4] الهذليون: ديوان الهذليين. ق2. ص 191.

وما يثير الانتباه هو شيوع القوافي المطلقة، وهي قواف تمنح الشعراء الهذليين طولا في النفس وفرصة لإفراغ مكنوناتهم الداخلية، وخاصة في وصف الديار المهدمة، والأطلال الشاخصة التي يميل فيها هؤلاء إلى الإطالة نفسا عما يعتمل دواخلهم من هموم وآهات وأحزان. غير أن القوافي المقيدة فقد ندر ورودها لأنها تختص بالوزن القصير.

وهذا ما عبر عنه المجذوب من أن (عامة البحور القصار يصلح فيها التقيد من غير اعتماد على مد قبله) [1].

ونخلص من ذلك أن التشكيل الإيقاعي في أشعار الهذليين الواصفة للطلل أصعب من أن يحاط بها جميعا، لكن نصوصهم دلت على تمكنهم الموسيقي وتنوع أساليبهم، وأن ما يشكل الموسيقى الشعرية الإيقاع الثابت ممثلا في الوزن والقافية يعضده في ذلك الإيقاع المتغير ممثلا في ذلك الانسجام الصوتي مع نغماتها، فإذا أحسن المبدع (اختيار المفردات وترتيبها وفق نسق خاص وما يتبع ذلك من الحركات الإعرابية والمد والإطالة والتفخيم وفنون البديع المختلفة) [2] فقد أكسب شعره أنفاسا عذبة وأصواتا شجية.

[1] المجذوب: عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها. ج1. ص40.

[2] غريب، محمد يوسف: شعر الهجاء زمن الزنكيين والأيوبيين، رسالة ماجيستر، جامعة الخليل، 2007.ص264

الخاتمة

الخاتمة:

بعد هذه الجولة الوئيدة المتعبة الممتعة، لا أدّعي أنني أشبعت نهمي أو أشفيت غليلي من ديوان كلما التفتُ إليه أطل من ثناياه قبس، ولولا أنني كبحت يراعي لاطّرحتُ أمورًا، وأضفت أخرى، لكن لا مناص من وضع نقطة خاتمة البحث، وليس نهايته، والرضا بعض الشيء بما استطعت أن أخلص إليه من نتائج. بالإضافة إلى توصيات ومقترحات خلاصة البحث الموسوم بجماليات الطلل في شعر الهذليين–دراسة أسلوبية–، ومن النتائج التي توصلت إليها بعد هذه الرحلة التي امتزج فيها العتيق الثمين بالنقد الحداثي:

1) النتائج العامة:

- الهذليون من الذين عاشوا في المرتفعات الوعرة، وحول الحجاز، ثم تفرقوا بسبب الحروب، ثم خروجهم مع الفتوحات الإسلامية، ولم يبق لهم حي يطرق.
- شعراء هذيل كثيرون، ففيهم المستقرون والذؤبان الذين اشتهروا بالعدو وحب المغامرة.
- لغة هذيل إحدى اللغات التي قرئ بها القرآن، وقد كان لهذه القبيلة، تراثها الحضاري والذي يتمثل في أنماط حياتها ولغتها وشعرها، ولا شك أنها تأثرت بغيرها من القبائل بالاختلاط والمعاشرة، وقد أثرت البيئة العامة طبيعية كانت أم بشرية في تكوين ذلك التراث الحضاري للقبيلة، وشكلت عقول أبنائها وسلوكهم وعاداتهم وطبائعهم وعقائدهم، وكان طبيعيا أن يولد شعراؤها عن كل ذلك يعبرون في شتى المعاني والأغراض، ولنا أن سلطنا عدستنا النقدية على الطلل عند هؤلاء الشعراء.
- امتاز شعرهم بالدقة وعسر الألفاظ الذي اكتسبوه من بيئتهم البدوية الوعرة ذات الجبال الكثيرة وحياتهم التي تقوم على الحرب حتى خلفت لنا مثل هذه الألفاظ.
- أن القصائد الهذلية فيها كثير من الخلط في نسبة الشاعر إلى القصيدة، وكثير منها لا يعرف تأريخها، وتأريخ ميلاد شاعرها.

2) النتائج الخاصة:

- إن القصائد الطويلة التي هيأ الشاعر الهذلي لها كل أسباب فنه ومواهبه نجدها تبدأ بالدار والوقوف على الأطلال، وبكائها، والتأمل فيها، فالديار هي ديار الحبيبة وديار الذكريات، لأنها قطعة من الماضي العزيز الذي يثير في نفسه الشوق والحنين. لكن هذا لا يعني أن كل الشعر الهذلي كان يفتتح بذكر الديار، فكما شذت بعض المقطعات الهذلية عن ذكر الطلل والزمن، فقد شذت قصائد كثيرة عن هذا الأسلوب حيث استبدل الهذليون بعضهم ذكر الديار والرسوم البالية بالتغزل أو الحديث عن النفس حيث خرج الصعاليك الهذليون عن دائرة البدء بالديار، بمحاورة النساء اللواتي يشفقن عليهن من خوض الغمرات والوقوع في المهالك.
- أن بعض القصائد والمقطوعات الشعرية لم تذكر منها الديار ولا المرأة، وهذا لا يقاس عليها، لأنها تجربة شعورية محددة.
- أن غرض النسيب في شعر هؤلاء كان المجال الذي صور فيه الشاعر إحساسه بتلك العناصر الكونية، وموقفه منها، وأن الشاعر قد جمع في هذا الغرض بين أمرين أحدهما يذكر بالفناء وهو الطلل، والآخر يذكر بالحياة وهو الحب.
- أن الطلل عندهم ما هو إلا انعكاس لإحساس الشاعر بالتناقض الكبير سواء في عالمه الخارجي أو الداخلي، وهذا التناقض ليس بتناقض فكري أو لفظي، وإنما تناقض وجدي يتمثل في واقع الحياة، كما يتمثل في كيان الفرد الحسي.
- أن المشهد الطللي يمثل تجربة الرحيل والتنقل المستمر الذي قامت عليه الحياة الهذلية، فالحنين إلى الطلل يمثل الحنين إلى الوطن، الأهل والأحباب، وكل من فارق الحياة، لأن الطلل وما يحيط به من مظاهر، وما يتناثر حوله من دمن، سفع وأثافي يمثل مجموعة الذكريات التي عاشت في ذاكرة الشعراء، بل ونقشت في أفئدتهم، فحفظ الطلل لهم أجمل الأوقات وأسعد اللحظات.
- تميزت اللوحات الطللية عند الهذليين بالتنوع والتعدد، حيث خالفت ما عهده النقاد والقراء من تموقعها في الصدارة ومطالع القصائد، لكنهم جعلوها في الغالب تتوسط القصائد،

وتتخلل أبياتها، وهذا ما لمسناه في استنطاق بعض الأبيات التي جسدت حقا لوحات فسيفسائية عن الطلل.

- جل القضايا الأسلوبية تجد لنفسها مواقع عديدة في ديوان الهذليين، مما جعله حقلا خصبا للدراسات الكلاسيكية والحديثة على السواء.
- إن التقديم والتأخير ظاهرة أسلوبية تؤدي غرضا بلاغيا، فهو يستمد أثره من السياق الوارد فيه، فالسياق اللغوي يشرف على تغيير دلالة الكلمة، تبعا لتغيير يمس التركيب اللغوي كالتقديم والتأخير في عناصر الجملة.

وكان الغرض من التقديم والتأخير أحيانا من أجل غايات صوتية وإيقاعية، فيتصرف الشعراء في تركيب الجملة فيقدمون ويؤخرون في عناصرها.

- تعد قضية الحذف من أهم وسائل التماسك والاتساق النصي التي تبرز تأويل المتلقي في فهم المحذوف، إذ هو الذي يدرك عبر آفاقه المتعددة مواضع الحذف التي أخفت معاني الطلل وكيفية قياسه بوظائف إبلاغية وبلاغية متعددة.
- إن تشبيه المحسوس كان أكثر من تشبيه المعقول، وهذا يعود لطبيعة الحياة البسيطة والقاسية التي عاشها الهذليون.
- ومن الأدوات التي كثر استخدامها في التشبيه: كأن، الكاف، مثل، وفضلا عن ذلك فإن صورهم الدلالية عكست بيئة هذيل الوعرة القاسية التي تتم عن ارتسام لوحات طلل متباينة، لكن المجاز والاستعارة كانا أقل من فن التشبيه. أما الانزياح إلى المعنى الكنائي في الطلل الهذلي ينطوي على قدر كبير من التأثير النفسي، فالتعبير عن الطلل يسدل ستارا لفظيا شفافا يجعل المتلقي متحفزا ومتشوقا لرفع هذا الستار، ومعرفة ما يخفيه من معان ودلالات. فأسلوب الكناية عند الهذليين جاء لتصوير حياتهم، ومشاهدها المتباينة من مشاعر وأحاسيس تحولت إلى وقوف طللي على عتبات الذكرى والألم.
- إن جل الصور الانزياحية في معظمها بليغة، كانت فيها أوجه الشبه أميل إلى المحسوسات ثم إلى الخيالية وهي قليلة جدا، إنها مجموعة من أوجه الشبه التي يبحث بها الشاعر عن وصف المتحدث عنه وإخراج صورته الماكثة في الشعور الداخلي للمبدع، وتأكيد مكانته

في فكر المتلقي ووجدانه، والتأثير فيه وإقناعه بأهمية تموقع الظاهرة الطللية في الوجود البشري.

وأخيرا فما كان من صواب فمن الله، وما كان من خطأ فمن عندي أرجو أن أتجاوزه في مستقبل حياتي العلمية إن شاء الله، وحسبي أنني قد اجتهدت وبذلت قصارى ما لدي من إمكانات قدمت بها إضافة للمكتبة الجزائرية.

والحمد لله رب العالمين.

ملحق خاص

بتذليل المفردات الخاصة بالأبيات الشعرية الهذلية

تذليل المفردات الخاصة بالأبيات الشعرية الهذلية بحسب الصفحات

الكلمـــة وشرحها
قبٌّ: خماص البطون/ البرمة: ثمر الطلع/ الساهرة: الأرض/ العميم: المكتمل التام من البنت/ القمر: خمر بيض البطون/ الجميم: البنت الذي قد نبت وارتفع قليلا،
فراطهم: قال الفارط المتقدم/ التأثل: الاتخاذ/ سفاها: ترابها إذ جعل ما خرج من ترابها بالإماء القواعد/ بطاء المشي: مكتئبين حزانا/ جشت: كسحت وأخرج ما فيها/ الذفاف: الماء القليل/ ذنوب البشر: كنت دلوها الذي أدلي فيها/ تبسلت: كرهت منظرتها
الأصاغي ومنصح: بلدان/ يضحى: تصيبه الشمس/ يصرد: يصيبه البرد/ الغرابة: موضع بعينه/ بعدما طال ينفذ: ينقص ويذهب/ أعشو: أقتدي.
النئي: حاجز حول البيت/ الأتي: سيل من غير مطر. نفذ العمر: ذهب عمري/ الموازج ولاحضر: مواضع.
الوعساء: رملة/ قومد: موضع الوادي/ الجزع: منعطف الوادي. الخلس: الأخذ في نهزة ومخاتلة/ العفر: الظباء يعلو بياضها حمرة/ الأدم: ضرب آخر منها في ظهورها علامة/ الآرام: البيض وهي التي لا تخالط بياضها شيء.
الحدب: ما ارتفع من الأرض.
لم يجمل: لم يوشم وشما جميلا، ومن قال لم يخمل: لم يدرس/ السوافي: ما سفي الريح: ريح الصبا.
الريد: حرف ناتئ من الجبل كحد الفأس/ سرب: شائع للناس/ دعبوب: موطوء/ الجذلان: عودان واحد قائم وواحد ساقط.
ذا مرة: ذا قوة/ في كل ساعة محرف: يتقلب ويتصرّف.
التوالب: الجحاش الصغار أولاد الحمير/ الشعث: أولاده .

المصرمين: المخفين: أصله صاحب صرمة: القطعة من الإبل ما بين الخمس إلى العشرة. مآربي: ما أريد من حوائجي. قشعَة: قطع نطع/ تخذمت: تقطعت/ المواشم: ج.م ميشم: الإبر/ شثة: هو من الشجر تعمل منه البيوت/ الموجح: الغليظ/ اللطائم: العير التي فيها الطيب.
الشآمية: التي فيها بستان/ معاوية: حي من هذيل/ جنوب: نواحي . القيون: حديث عهدهن بالشحذ والصقال/ عقدة الأنصاب: موضع/ يتشنن: يتصبب.
قف حصين: المكان الغليظ . المقلص: الفرس الطويل القوائم . يستلون: يدعون/ خناب: طويل/ نشيت: شممت/ القضاب: القطاع/ العراء: الصحراء.
يذبرها: يقال ذبر أي قرأ، وزبر الكتاب: يزبره، زبرا إذا قرأه قراءة سريعة . الهدي: العروس/ أدان: باع بيعا إلى أجل/ أطرقا: موضع وإنما أراد عرفت الديار، الثمام: شجر تعمل به الخيام/ الهامد: الرماد/ سفُع . الخدود: الأثافي/ الأشعت ذي اللمة: الوتد. حقوية: الرجل وامرأته/ زليفة: من هذيل/ حفلج: أفجخ: متباعد الساقين .
حداء والحشا: مكانان/ الأثيل وعاصم: ماءان/ القنة: رأس الجبل/ جامل: الإبل غراز: واد ضخم بالحجاز بين ساية ومكة.
المرملون: في رواية المجتدون: الطالبون الجداب العطية، الأفق: ناحية السماء. بلالا: بللٌ/ المريع: الواسع/ الخرق: الموضع ينخرق فيمضي في الفلاة، الوجناء: الغليظة.
دعبُوبُ: الطريق الموطوء. "حديثا" ورد في السكري مكان " رسولا".

الطُراق: الذين يضربون بالحصى ويتكهنون/ العاجمات: الماضغات من الإبل هاهنا/ التنفنه: أخذن بنواحي العظم يمضغنه/ وَعْرًا مكان قوله: (وَعْثًا) والوعْثُ من الطرق: ماعسر السلوك فيه وشق ويريد بقوله: (وقاربت خطاي) قربت بعضها من بعض وتقاصرها/ الجولُ: ما حول القبر من داخله.
شانئك الضراعة والكلول: لعدوك البلاء/ الضراعة: التصاغر/ تحوبَ: توجع وتفجع.
عازب شوقي: راح/ تطلُ: يصيبها الطلُ . قدُس: جبل عظيم بنجد/ دجوجُ: رمل مسيرة يومين إلى دون تيماء بيوم، ذكره ياقوت وذكر شعر أبي ذؤيب هذا، الوسيج: ضرب من سير الإبل، وهو مشي سريع والذي في الأصل هجيجُ/ الخزرج: من نعت الريح قال ابن سيدة: هي ريح الجنوب، /الهدوج: الريح التي في صوتها حنين. حناتم: الصحاب في سواده/ ثجيج: سائل.
أعقَبَ نشء: يريد غيما بعد غيم/ راتقا: سحاب مرتدق أي متكشف بالبرق، المخاريق: التي يلعب بها الصبيان وهو الخراج، وخريج: لعبة يلعب بها الصبيان. تكركره: الهاء للسحاب: تردده، نجدية: ريح، وتمده يمانية يعني الريح الجنوب تزيد فيه، البحار: المدن، البرية: البادية، المَعْجُ: السير السهل. السراج: (شُعَب) تكون في الحرار، والواحدة حرَةٌ، وهي الحجارة السود الصخور. التلاع: والتلعة: المسيل من المكان المشرق في بطن الوادي، وأذنابه: أواخره، خلوج: يجتذب الماء.
صَبوت: أتيت أمر الصبا/ مَرت عليك: مرت بكل حال بعد حالٍ. الكاهلية: نسبها إلى بني كاهل، يقول تلك الديار عور: خلف عورُ أي فاسدُ. السكن: جمع ساكن، وهم أهل الدار وسكانها ومن يهوى/ الطلل: شخص يبدو لك من المنزل/ الرسم: الأثر/ المنتضى: واد بين الفرع والمدينة.

الدعس: الوطء الكثير، الجامل: جماعة الإبل الذكور، عفا: درَس، أقطاع: أي قطع، الطفيُ: خوص المقل، وهو ورقه، المعاقل: المنازل ترتفع عن مجرى السيل. أحمت: حانت/ الأثيل: المؤثل الكثير المثمر.
مغنى الدار: حيث غنى فيها أهلها/ الإرث: الأصل/ كأنه حمامٌ: يعني الرماد/ الألباد: ما لبده المطر، وهو القطار (القطر)/ شطت: بعُدَت/ فات مزارها: سبق أن يدرك. أجدث، لغاف عرق: مواضع/ كتحبير: كتنقيش/ الوشم: أن يوشم الذراع بالإبرة ثم يخشى نؤورا/ من الكتان: ما ينسل منه أي يخرج: أراد بياضا إلى صفرة.
الأنعمان: واديان ذكرهما ياقوت ولم يعين موضعهما/ الحدوج: الهودج: مركب النساء. المكمم: من النخل، ما أخرج أكمامه.
الظُباء: واد بتهامة/ وادي عُشره: شعب لهذيل. الركايا: تفسير للقصب، قال أبو سعيد: يروى "وفرات نهر".
الأشجان: طرائق في الغلظ/ السطاع: جبل/
الهَكْرُ: أشد العجب/ أتى بلون ينكره: يريد بياضا بعد سواد/ البشاشة: اللذة/ الأعفر: الأبيض الذي تعلوه حمره/ الحرق: الذي أصابته نار فاحترق.
اضْرَحهُ: أبعده، ضريحا: بعيدا/ أن يريع: يرجع/ المسَبلُ: الذي قد أفاق وبرأ من مرضه/ الدنف: الذي قارب الهلاك .
النعف: ما ارتفع عن بطن المسيل/ البثاء: من بلاد بني سليم/ قدس ووقيد: بلدان وما انخفض عن الجبل. صبوت: أي أتيت أمر الصبا/ ناظر: في نسخة وردت "عاشق" مكان ناظر. حديث: في رواية "حريٌ"/ كقيص السن: يقال: انقاصت سنه، إذا انشققت بالطول. الكاهلية: نسبها إلى بني كاهل/ عورُ: فاسد

وجْره: منزل بين مكة والبصرة/ متربب: أي متربب في النبت/ عاقِدٌ: الذي قد ثنى عنقه وكذلك تفعل الصغار من الظباء. الخدق: الصغيرة منها الذي إذا فاجأته خرق وانقبض أن بدو/ غضيض: فاتر الطرف/ الشادن: المتحرك/ ذو حوة: فيه خطوط تضرب إلى السواد/ ألف المسارب: مو مستأنف الربيع ولم يرع قبله، وهذا في موضع/ الخطبةُ: الخضرة/
يسلم رجع اليدين: يطأُ وطئا سليما/ باء: رجع/ بكفه حبل ممر: قد علق إحدى قوائمه/ راغ: جال/ ممر: شديد القتل/ الزماع: ج.م زمعة: وهي لحمة زائدة خلف الظلف، وهي الشعرات المجتمعات مثل الزيتونة. يا بيت: في الأصل يا بنت وهو تحريف/ وفي رواية تسوداء مكان قوله خثماء.
ينازعني: يجاذبني/ عيساء: ظبية بيضاء، شبهها بالمرأة/ شادنا: ولدها/ يعن لها: يعرض لها. بالجزع من نحب: هو واد بالسراة/ البخل: النز، وهو ماء يظهر من الأرض ثم يجري. شواتها: جلدة رأسها/ الليت: صفحة العنق/ الصقل: الخاصرة.
نائحة: حمامة تنوح/ سبل: موضع/ الهجود: النيام/ تجهنا: تواجهنا وتقابلنا/ تليدي: ابني/ العمر الجديد: كل يوم جاء فهو جديد/
قُبُ: خماصُ البطون، يريد حمار الوحش/ الشجون: شعاب تكون في الحرة: ينبت المرعي مكانها/ البرمة (مبرم): ثمر الطلح/ القمر: حمر بيض البطون/ الأوابد: المتوحشة/ ديم: المطر الساكن/ مثجم: مقيم/ منجم: مقلع/ الجميم: النبت الذي قد نبت وارتفع قليلا ولم يتم كل التمام، صار مثل الجمة/ العميم: المكتمل التام من النبات .
خلة: صديقة/ رث: أخلق/ استمر عذارها: عزمت على الصرم والفراق.
غيارها: غيوبها/ تحرق ناري: شاع خبري وخبرها بالقالة القبيحة مغنى الدار: حيث غني فيها أهلها/ الإرث: الأصل/ الألباد: ما لبده المطر وهو القطار.

الظُبة: طرف الفصل/ بني تزيد: بالتاء وهو تزيد بن حلوان بن عمران بن الحاف بن قضاعة، تنسب إليهم البرود التزيدية، وروى أبو عبيدة: برود أبي تزيد قال: وكان تاجرا يبيع العصب بمكة. العقارُ: ما عاقر الدن والعقل/ السلافة: اول ما يخرج من الخمر/ الراح: إذا شربها صاحبها ارتاح لها وأخذته خفة من ذلك.
صرْمٌ: قطع إبل/ القطار: الامطار، الواحد: قطر.
الطراق: الذين يضربون بالحصى ويتكهنون/ يقولون: لو كان بمكان حسن الهواء غير وخيم . جولُ: لا معقول، أي رأي وتماسك/ الهوة: القبر.
الجزع: طرف الوادي/ فراد السباع: لا ينفرد من السباع إلا الخبيث/ تبغي الناس أطلاح: كأنها متعبة في ربوضها. ضحضاح: أصله الماء الرقيق وأراد هنا جماعة إبل قليلة. يجش رعدا: البرق يسترخج رعدا.
تزايُلُ: تزايلا القوم: تفرقوا.
تطلّ: أي يصيبها الطلُ . الهامد: الرماد/ سفع الخدود: الأثافي/ النؤي: الحفيرة تحفر حول البيت لتمنع عنه طاء المطر. الأشعث ذي اللمة: الوتد/ إرث الحوض: أصله/ العوذ من الإبل: الحديثات بالنتاج/
جمالك: تجمل/ بعاقبة: بثبات في آخر الزمان/
تعيفُ: تزجرُ/ أوحت: أخبرت/ خائنة: منقضة.
اعصَوْصَت: اجتمعت/ بَكرًا: بكرة/ حرجفٍ: الريح الشديدة/ الرذي: المتروك. جوته: ساحته/ الأنضاح: العظام/ حازت رنقه الريح: ذهبت بما عليه من الغبار والتراب والريش/ الخزاعي: رجل معلوم.

يستن الفائرُ: السراب يفور/ سبط: البحر/ الأهداب: أكنافه/ مملوح: ماء ملح.
قيص السن: انشقت بالطول/ الكاهلية: نسبها إلى بني كاهل/ تلك الديار عورُ: ومنهم قولهم: خلق أعور: فاسدُ.
الدعسُ: الوطء الكثير/ الجامل: جماعة الإبل الذكور، وليس له واحد/ عفا: درسُ استضل ضلاله: طلب منه أن يضل فضل/ نياقا: منيقة طويلة عظيمة. العطابل: واحده عطبول: الطويلة العنف.
يقرو: يتبع/ الأبارق: جبال من حجارة وطين أو حجارة ورمل/ الحلب: بقلة جعدة غبراء في خضرة تنبسط على وجه الأرض يسيل منها لبن إذ قطع منها.
غبل الجزارة: قال أبو سعيد: يستحب أن يكون الفرص عبل القوائم/ طمرة: طويلة/ الشوهاء: المشرقة.
الوجار: جحر الحية والضبع/ المنا: القدر/ الجوالب: ما يجلب النهر.
سبلل: موضع.
وادي القصور، يلملم: موضعان/ ماتح: يملأ دلوه/ نازع: ينزعها.
الريد: حرف ناتئ من الجبل كحد الفأس/ سربُ: شائع/ دعبوبُ: موطوء/ من عرشها: أن يوضع فوق هذه الدعامة ثمام أو شيء يستظل تحته/ جذلان: عود قائم وآخر ساقط. أجازَ: قطع إلينا/ مهاوي: كل مهوى من جبلين/ مهاب: موضع هيبة/ مهال: من الهول/ تغول جنانها: تكون واحدة من الغيلان/ الحدب: ما ارتفع من الأرض/ اندمل: إذ أفاق.
العلاية: مكان/ الفارد: الممتلئ من الحمير.
جزرت: نقصت/ رزونه: اماكن مرتفعة/ حز ملاوة: حين دهر.
فنيقُ: فحل من الإبل/ تارز: يابس/ أبرع: الفنيق أعظم من الثور/ الخبت: ما اطمأن من الأرض واتسع
المحصُ: عدْوُ شديد/ الانبتار: ينبتر في عدوه: يقطعه قطعا/ سبقت: يعني نشيبة/ ليطها: لونها حين تصفر .

عيساء: ظبية بيضاء/ شادنا: ولدها/ يعن لها: يعرض لها/ النجل: ماء يظهر من الأرض ثم يجري.
الجذل: أصل الشجرة بعد ذهاب الفرع. الشريف: ماء لبني تنسب إليه العقبان/ الجبلُ: الكثير/ مفرهة: ناقة تأتي باولادها فواره/ عنس: شديدة.
مذكرة: ناقة خلقتها خلقة الفحل/ هادية الضحل: صخرة في مقدم الماء الرقيق. أذرعات: بلد بأطراف الشام يجاور أرض البلقاء وعمان.
إفضاح: قد أفضح البسر؛ ما اختلط في خضرته بصفرة أو حمرة/ هبطن: يعني الإبل/ نبط: موضع/ المسح: إذاجف صار إلى الصفرة. المكمم من النخل: ما أخرج أكمامه/ الحدوج: الهوادج (مركب النساء) . جذام: حي من اليمن من ولد أسد بن خزيمة، وخصهم الشاعر لأنهم أكثر الناس إبلاً .
تغوج: تتثنى/ عقيلة: كريمة/ صبت عليها: أي المرأة/ الأسي: المداوي. أم الدماغ: الجلدة التي تجمع الدماغ/ البالة: وعاء المسك/ موشعة: الظبية/ هميج: ضعيفة النفس.
الرياط: الملاءة لم تلفق فهي ريطة/ أطرقا: موضع/ الثمام: شجر تعمل منه الخيام/ العصي: خشب بيوت الأعراب. العوذ من الإبل: الحديثات العهد بالنتاج/ المعطف: الذي يعطف ثلاث أينف على واحد حتى يدررن عليه. أخذ عالها: أشرف لها/ رذي: ملقى ضعيف.
هَوَى يهوي: هلك/ هرت أكبادهن: أنضجها من الحزن.
متلف: طريق يتلف فيه الناس في ضيقه/ تخلجه: تجذبه/ المطاربُ: الطرق/ الزقب: الضيقة . جوته: ساحته/ الأنضاح: الحياض العظام/ الرنق: الكدر/ الخزاعي: رجل معلوم.

تصهره: توقده وتذيبه/ العجم: النوى/ مرضوح: مدقوق. يستن: يهيج/ الفائر: السراب/ سبط: بحر/ الأهداب يعني البحر/ مملوح: ماء ملح ولا يقل مالحُ.
السرب: قطيع من النساء والظباء والقطا/ العبير: أخلاط من الطيب تجمع بالزعفران.
هدوج: صوت منقطع/ الحجر: البيت
نجيسُ ُ وناجس: الذي لا يكاد يبرأ منه الأدواء/ وسنانُ مسترخ: كأنه نائم من الضعف وليس بنائم.
الأبودُ: الأَبِدُ، المتوحش/ الجلعد: الغليظ/ المناعة: بلد/ تحول لونا: يقشعر فيخرج باطن شعرته فيجيء لون غير لونه، ثم يسكن فيعود لونه الاول/ الشقان: الريح الباردة (القر والمطر)/الصرود: أشد البرد. وجره: منزل بين مكة والبصرة/ العاقد: قد ثنى عنقه، وكذلك تفعل الصغار من الظباء.
غيلة: شجر ملتف/ رجال عصائب: جماعات.
رُبد: آثار فيه تلتمع سوادا/ الغرانق: واحده الغُرينق: من الطيور. السنن الطراب: الإبل التي تحن إلى أوطانها/ زفتها: استخفتها.
المنجاة: موضع/ غرزة: موضع من بلاد هذيل. التسميح: الفرار .
عضت: غمزت/ شمرت: قلصت ولقحت واشتد أمرها.
الثميل: بقية الماء.
الوتير: موضع/ المناقب: ثنايا في غلظ/ يبابا: خالية.
الرهم: ج. رهمة: مطر لينة، صغيرة القطر.
السواري: قوم يقال لهم بنو سارية من بني عبد بن بكر بن كنانة. خيتعور: باطل/ شتاتها: تفرقها
مهاب: موضع هيبة/ مهال: من الهول.

كفيت النسا: سريع في عدوه/ تنسالُ: اشتد في عدوه حتى سقط ريشه/ الكواسع: من الظباء التي أدخلت أذنابها بين أرجلها.
الثول: جماعة النحل/ طفاطف: ما استرخى من جانبي البطن/ ممحوص: قليل اللحم/ المشيق: الضامر/ مساب: سقاء العسل/ يفتري: يتبع/ المسد الجبل.

الملحق

تعريف قبيلة بني هذيل

المبحث الأول: نسب وموقع هذيل.

المبحث الثاني: ديانة ولغة ومكانة هذيل.

المبحث الثالث: الحالة الاقتصادية والاجتماعية والسياسية لهذيل

المبحث الأول: نسب وموقع هذيل.

1- نسب القبيلة:

قبيلة هذيل من القبائل العدنانية، وتنتسب إلى مدركة بن إلياس بن مضر بن نزار بن معد بن عدنان [1] وإلى عدنان ينقطع عالم الأنساب لما روى عن النبي صلى الله عليه وسلم أنه إذا انتهى في النسب إلى معد بن عدنان أمسك. ولمدركة من الولد غير هذيل: خزيمة والهون وعُضل، والقارة [2].

ومدركة هو عمرو، وكني بذلك لأنه قيل: (خرج إلياس في نعجة له فنفرت إبله من أرنب فخرج إليها عمرو فأدركها فسمي مدركة) [3] ويكنى أبا الهذيل، وأبا خزيمة، وأبا عمرو، وأمه ليلى بنت حلوان بن عمران وتكنى خندف[4] ويقال لبني هذيل وخزيمة ابنا خندف وهي جدتهم. وقال القلقشندي (وهم بنو هذيل بن مدركة بن إلياس وهما ابنا خندف من مضر) [5].

وتلتقي هذيل في نسب رسول الله صلى الله عليه وسلم عند الجد الخامس عشر مدركة [6]والهذليون بنو عمومة لبني خزيمة. قال الأسديون يفتخرون بنسبهم مع هذيل [7]:

إن هذيلا عمنا لن نذره نخاف في الأقوام أن نغيره.

وقال الشاعر الهذلي عمرو مفتخرا أيضا بعمومته مع خزيمة [8]:

خزيمة عمنا وأبي هذيل وكلهم إلى عز وليت.

---

[1] ابن حزم الأندلسي، أبو محمد بن علي بن أحمد بن سعيد: جمهرة أنساب العرب. تج وتعليق، عبد السلام محمد هارون، دار المعارف بمصر 1382 هـ- 1962، ص11.

[2] ابن دريد، أبو بكر محمد الحسن: الاشتقاق، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، مطبعة السنة المحمدية، مصر، 1378هـ-1958، ص178.

[3] ابن الأثير، عزالدين أبو الحسن علي: الكامل في التاريخ، دار صادر بيروت، 1385 هـ- 1965، ج2، ص28.

[4] ابن الأثير، المصدر نفسه، ج2، ص28.

[5] القلقشندي، أبو العباس أحمد بن علي بن عبد الله: نهاية الأدب في معرفة أنساب العرب، تحقيق: علي الخاقاني، مطبعة النجاح، بغداد 1958، ص 395.

[6] شرح أشعار الهذليين للسكري، ج1، ص3.

[7] المصدر نفسه، ج2، ص 626.

[8] المصدر نفسه، ج2، ص 882.

وقيل لمدركة من الأولاد: (غالب وحاركة وأضافوا إليها ولدا ثالثا هو غالب انتسب في بني خزيمة وولدا رابعا هو حارثة)[1] وقيل: (فولد مدركة بن إلياس خزيمة بن مدركة، وهذيل بن مدركة، وقيل غالب بن مدركة)[2].

وخالف ابن قتيبة الجميع فقال أبناء مدركة هم (هذيل وأسد وكنانة وقريش)[3]. وفي علمنا أن أسدا وكنانة وقريشا ينتهون إلى خزيمة، وما قاله الأسديون يؤكد ذلك لعله أراد كما قال ابن خلدون.

(أما مدركة ابن إلياس فهم بطون كثيرة أعظمها هذيل والقارة وأسد وكنانة)[4].

نخلص مما سبق أن هذيلا لم يختلف في نسبها من جهة الأدب وهو الأهم، وأجمع على ذلك النسابون، فقال أحمد كمال زكي، (وهذيل هذه لا نرى واحدا يختلف في شأنها ويضطرب في عد أفخاذها فكل شيء ميسر ممهد كأن المحققين من حفاظ الأنساب قد بلغوا من الإحاطة بأمرها مبلغا لا سبيل إلى الشك فيه)[5].

ولهذيل من الأولاد سعد ولجيان، وهما المشهوران واللذان ينتسب إليهما معظم شعراء هذيل، وذكرهما ابن خلدون قائلا: (وهم بطنان سعد بن هذيل، ولحيان بن هذيل)[6]، وابن حزم قائلا: (ولد هذيل بن مدركة سعد ولحيان)[7].

ونجد من أضاف ثالثا لهما كابن قتيبة فقال قاصدا هذيل: (وولده ثلاثة سعد ولحيان وعمير)[8]، وقال آخر: (سعد ولحيان وعمير) [9] ومنهم من لم يذكر لحيان وذكر غيره كالقلقشندي (وكان له من الولد [10]: سعد وخباب بطن، وعميرة، وهرمة بطن).

---

[1] سالم، عبد السيد عبد العزيز: تأريخ العرب في العصر الجاهلي، دار النهضة العربية، بيروت، 1971، ص 511.

[2] ابن حزم: جمهرة أنساب العرب، ص11.

[3] ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم: المعارف، تحقيق: ثروت عكاشة، دار المعارف بمصر، ط2، 1969، ص64.

[4] ابن خلدون، عبد الرحمان: تأريخ ابن خلدون، تصحيح وضبط: علال الفاسي وعبد العزيز بن إدريس، تعليق: شكيب أرسلان، مطبعة النهضة، مصر، 1355هـ- 1936م، ط3، ج2، ص 137.

[5] زكي، أحمد كمال: شعر الهذليين في العصرين الجاهلي والإسلامي، دار الكاتب العربي للكتابة والنشر، القاهرة، 1389هـ- 1969م، ص03.

[6] تأريخ ابن خلدون، ج2، ص 137.

[7] الجمهرة لابن حزم، ص 196.

[8] المعارف لابن قتيبة، ص65.

[9] تأريخ العرب للسيد عبد العزيز، ص513.

[10] نهاية الأدب للقلقشندي، ص 395.

وهذيل ذات بطون وطوائف كثيرة، ذكر ذلك الشاعر مالك بن خالد الخناعي:

فأي هذيل وهي ذات طوائف يوازن من أعدائنا ما نوازن.

إذا ما جلست لا تزال ترومنا سليم لدى أطنابنا وهوازن [1]

وانفرد ابن دريد بذكر بطون لم يذكرها النسابون فقال: (فمن بطون هذيل بنو دهمان وبنو عادية ...) [2] كونها وردت في قول الشاعر الهذلي صخر الغي:

لو أن أصحابي بنو معاوية أهل جنوب نخل الشامية

ورهط دهمان ورهط عادية ومن كبير تفردوا زبانية [3]

والراجح أن هذه القبيلة تتبع لهذيل بن مدركة لأن هذيل في الإسلام قد افترقت على الممالك منهم من وصل نواحي الحبشة والبعض الآخر نواحي اليمن والبعض نواحي إفريقيا. لكن الدكتور أحمد كمال زكي استنكر وجود قبيلة أخرى تحمل اسم هذيل: (إن الحديث عن القبيلة وبطونها الاثنتي عشرة لم يجر إلا حديثا، ولم يكن له حظ من الشيوع إلا في هذه الأيام، ألا يدل ذلك بوجه ما على أن هذه التسمية وجدت فيما بعد؟ بل ربما في العصر الحديث فقط)[4].

وهذيل من القبائل التي حافظت على نسبها بطبيعة عيشها في القفار وشعاب الجبال مما جعلها بعيدة موحشة من القبائل التي اختلطت بالفرس والروم وقد ذهب إلى ذلك ابن خلدون، وعدها من القبائل ذات النسب الصريح قائلا: (إن الصريح من النسب إنما يوجد للمتوحشين في القفر من العرب ومن في معناهم، وذلك لما اختصوا به من نكد العيش وشظف الأحوال وسوء المواطن حملتهم عليها الضرورة التي عينت لهم تلك القسمة، وهي لما كان معاشهم من القيام على الإبل ونتاجها ورعايتها، والإبل تدعوهم إلى التوحش في القفر لرعيها من شجره ونتاجها في رماله كما تقدم. والقفر مكان الشظف والسغب فصار لهم إلفا وعادة وربيت فيه أجيالهم حتى تمكنت خلقا وجبلة فلا ينزع إليهم أحد من الأمم أن يساهمهم في حالهم ولا يأنس بهم أحد من الأجيال، بل لو وجد واحد منهم السبيل إلى اختلاط أنسابهم وفسادها ولا تزال بينهم محفوظة واعتبر ذلك في مُضَر من قريش وكنانة وثقيف وبني أسد وهذيل ومن جاورهم من خزاعة، ولما كانوا أهل شظف ومواطن غير ذي زرع ولا ضرع وبعدوا

---

[1] شرح أشعار الهذليين للسكري ج1، ص 454.

[2] ابن دريد: الاشتقاق، ص176.

[3] شرح أشعار الهذليين للسكري، ج1، ص210.

[4] زكي، أحمد كمال: شعر الهذليين في العصرين الجاهلي والإسلامي، ص4.

من أرياف الشام والعراق ومعادن الأدم والحبوب)[1]، واتفق معه في ذلك غوستاف لوبون إذ يقول: (ويتجلى صفاء العرق في سكان الجبال وأهل البدو من العرب أكثر مما في غيرهم)[2].

وأسهب كثير من الدارسين في تعقب نسب هذيل وبطونها، وما يتفرع منها بشكل مستفيض، كما فعل عبد الله بن سعاف اللحياني [3]، فيما أكد عبد الجواد الطيب أنه (لاغموض في بطون هذيل، لأن كل بطن يرجع إلى الأكبر منها ثم تنتهي هذه، وتلك إلى عمائر كبرى تدلي نسبها رأسا إلى هذه الجد الأكبر لهذه القبيلة الأم)[4].

ورغم التناقض بين البطون إلا أن سعدا ولحيان يبدوان أكبر بطنين سكنا الحجاز، وشغلا الناس بما كان لهما من تراث شعري ضخم ومجد حربي كبير.

ومهما يكن من الأمر حول تعدد تلك البطون، وتأكيد نسب أحدهما وتناقض الآخر، فمن المؤكد أن شعراء هذيل قد ذكروا العديد من بطونها، فقد جاء ذلك في معرض فخرهم في الانتساب إلى هذا البطن أو ذاك في أشعارهم، ويبدو لي أن أكثر الشعراء ذكرا لبعض القبائل والبطون التي تفرعت من هذيل هو حذيفة بن أنس بقوله:

وفرت بنو قرد وبُردٌ ومازنٌ ω ولحيانُ والفُلحُ الشفاهِ الجآنب
خناعة ضبع دمجت في مغارةٍ ω وأدرَكَها فيها قطارُ وراَضِبُ
وفرت بنو سهم يجرون سافها ω لجُمته من ناصع الدُهنِ صَائبُ
وفرت خثيمُ يحطمون وَعِشْرقُ ω كمارُهم كأنهن المذانِبُ
وفرت جُريبُ بعدما قال رجلهم ω سنرمي نحورَ القوم أو سنضارِبُ [5]

وديوان الهذليين مليء بذكر البطون والعشائر التي أتى الشعراء على ذكرها وكل من يقرأ أشعارهم يستطيع أن يلمس تلك الفروع والأصول. وهذيل من القبائل العربية المشهورة التي (أنجبت الكثير من العلماء والأعلام المشهورين من الفقهاء والصحابة كعبد الله بن مسعود، والمؤرخ المسعودي، صاحب مروج الذهب من نسل عبد الله بن مسعود كما يذكر صاحب

---

[1] ابن خلدون، عبد الرحمان: مقدمة ابن خلدون، تحقيق: د.علي عبد الواحد الوافي، مطبعة لجنة البيان العربي، ط1، 1376هـ- 1957م، ج2، ص 425.

[2] لوبون ،غوستاف: حضارة العرب، نقله إلى العربية: عادل زعيتر، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاؤه، ط2، 1948، ص86.

[3] اللحياني، عبد الله بن سعاف: بنو هذيل، دار كنوز المعرفة العلمية، (د.ط)، عمان، 2009، صص43-74.

[4] الطيب، عبد الجواد: هذيل في جاهليتها واسلامي، الدار العربية للكتاب (د.ط) ليبيا، تونس، 1972، ص37.

[5] شرح أشعار الهذليين للسكري، ق2، ص 551-552.

جمهرة الأنساب)[1] وغيرهم من الأعلام والشعراء الذين خلدوا بأشعارهم أمجاد هذيل ومفاخرها عبر أزمنة متتابعة وفي مواضع شتى.

2- اشتقاق هذيل:

يتفق معظم اللغويين وأصحاب المعاجم الذين وردت كلمة "هذيل" في كتبهم على أن الكلمة مشتقة ومأخوذة من الفعل " هَذَلَ "، فقد أورد ابن منظور (أن الهوذلة هي المشية السريعة، وقيل الهوذلة: الاضطراب في العدو، والهذلول: الرجل الحفيف والسهم الخفيف، والهذلول: التل الصغير المرتفع من الأرض، والجمع: الهذاليل؛ قال الراجز:

يعلو الهذا ليل ويعلو القرددَا

وهذاليل الخيل؛ خفافها، وهوذل البعير ببوله إذا اهتز بوله وتحرك، والهاذل: وسط الليل وأهذب في ميشه وأهذل إذا أسرع، وهذيل: اسم رجل، وهذيل: قبيلة النسبة إليها هذيلي وهُذَلِيٌ قياس ونادر، وقيل: هذيل حي من مضر، وهو هذيل بن مدركة بن إلياس بن مضر، وقيل: هذيل قبيلة خِندف أعرقت في الشعر)[2].

أما ابن دريد فيتفق مع ابن منظور وغيره من أصحاب المعاجم اللغوية في الأصل الذي اشتقت منه الكلمة، وفي المعنى الذي تدل عليه إذ يقول: (إن اشتقاق هذيل جاء من الهَذلِ، وهو الإضطراب، ويقال: هوذل الرجل ببوله إذا اضطرب ببوله، فقد هوذل)[3].

وبين ابن فارس الحروف الأصلية المكونة لكلمة "هذيل" قائلا: (الهاء والذال واللام أصل يدل على صغر وخفة وسرعة، منه الهذلول: الرجل الخفيف، وهَوْذل الرجل: مشى بسرعة، وهوذل السقاء: تمحض، ومنه الهذاليل: تلال صغار، الواحد: الهذلول، سميت بها لصغرها، ومن بعض هذا قياس اسم هذيل) [4].

ويتضح من الصفات التي أوردها اللغويون لهذيل واشتقاقها أن هناك علاقة بين أصل الكلمة اللغوي ومدلولها المعجمي، إذ نراهما يدلان على السرعة والخفة، والصغر، وهذا يدفعنا إلى القول بأن في أصل اسم هذيل شيئا من هذه الصفات، وتلك صفات ظهرت ملامحها على

---

[1] ابن حزم: جمهرة أنساب العرب، ص 197.

[2] ابن منظور: لسان العرب، مادة هذل: تحقيق عبد الستار أحمد فراج، معهد المخطوطات بجامعة الدول العربية، ط1، القاهرة، (د.ت) 4/ ص 209.

[3] ابن دريد، محمد بن الحسن: الاشتقاق، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة المثنى، ط2، بغداد 1399هـ، 1/ ص176.

[4] ابن فارس، أبو الحسن أحمد: مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الجيل، ط1، بيروت، 1990، (مادة هذل).

أفراد هذه القبيلة. ومنهم هذيل الذي صار أبا لها، ويمكن أن نلمح جزءا من تلك الصفات في قول أبي ذؤيب الهذلي إذ يقول في وصف مشتار العسل:

وأشعث ماله فضلات ثولٍ على أركان مهلكة زَهوقِ
قليل لحمة إلا بـقايا طفاطف لحمٍ ممحوص مشيق
تأبط خافة فيها مساب فأضحى يفتري مسدا بشيق [1]

فالشاعر يرسم صورة دقيقة لأوصاف رجل من هذيل يشتار العسل، وقد بدا نحيلا وهزيلا في جسمه، لكنه خفيف قوي يرقى بجسمه إلى ذلك المكان المرتفع، ويحصل ما يرغب، وتلك صفات لا تتأتى لغيره من البدناء في تحقيق غايته.

3-ديار هذيل ومنازلها: (موقع القبيلة)

تشير كل المصادر إلى أن قبيلة هذيل من القبائل الحجازية، وتذكر أن منازلها شغلت مساحة واسعة من إقليم الحجاز، وفي مناطق متعددة حول مكة، وفي أطرافها الجنوبية والشرقية، وتتركز ديارهم في جبال السراة التي حملت اسمهم وعرفت بسراة هذيل، وتقع بين مكة والمدينة. ويؤكد المبرد: (وهذيل فيها سعي شديد، وفي جماعة من القبائل التي تحل بأكناف الحجاز) [2].

وقال الشاعر الهذلي مالك بن خالد الخناعي موضحا سكناهم بالحجاز:

ألم تر أنا أهل سوداء جونة وأهل حجاب ذي حجاز وموقر [3]

وقبيلة هذيل قبيلة بدوية لم تعرف الاستقرار، بل تعددت بطونها، لذا لم تكن منازلها وديارها ذات طبيعة جغرافية واحدة، فكانت تسكن الجبال والهضاب والوديان في منطقة واسعة من إقليم الحجاز، وأشار بعض شعرائهم إلى الحجاز في إطار أسباب اجتماعية وتجارية، كما فعل أمية بن عائذ الهذلي في قوله:

هذيل حَمُوا قلب الحجاز وإنما حجازُ هذيل يقرع الناس من عَلِ [4]

---

[1] الهذليون: ديوان الهذليين، 1/ص87، الثول: جماعة النحل/ طفاطف: ما استرخى من جانبي البطن/ ممحوص: قليل اللحم/ المشيق: الضامر/ مساب: سقاء العسل/ يفتري: يتبع/ المسد الجبل.

[2] المبرد، أبو العباس: الكامل في اللغة والأدب والنحو والتصريف، تحقيق د: زكي مبارك، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر، ط1، 1356هـ-1937، ج2، ص531.

[3] شرح أشعار الهذليين للسكري، ج1، ص 454.

[4] المصدر نفسه، ص 535.

فنجد المنازل والمواقع التي سكنتها هذيل متفرقة بين مكة والطائف وبين مكة والمدينة وفي كليهما مواضع وجبال وأودية ومياه تنبت للهذليين ووردت في قواميس الأماكن والمياه والجبال في أشعار الهذليين أنفسهم.

وهذا التفرق حتمته عليهم طبيعتهم وبيئتهم، (والحق إن التفاوت في طبيعة الأرض دفع عشائر هذيل إلى أن تتوزع بين شتى البقاع، هذه تسكن الحرار والقرى وتلك تسكن الجبال والبادية، وهذه تستقر في غور، وأخرى أرض الله كلها مأواها، ومن هنا نرى أن حظ هذه العشائر من التشتت والتنقل كان موفورا)[1].

ثم إن ابن خلدون يتفق مع بروكلمان على أن هذيل تسكن بين مكة والمدينة وجبل غزوان بالطائف، (هذيل بن مدركة وديارهم بالسراوات، وممراتهم متصلة بجبل غزوان المتصل بالطائف، ولهم أماكن ومياه في أسفلها من جهات نجد و تهامة بين مكة والمدينة)[2]، و أوردها بروكلمان بقوله: (الذين يوطنون إلى العصر الراهن في سراة هذيل بين مكة والمدينة وهي تمتد جنوبا إلى الطائف) [3] ولم يترك شعراء هذيل مناسبة من مناسباتهم سلما أكانت أم حربا إلا وعددوا مواضع ديارهم، كما ورد في شعر أبي خراش الهذلي الذي لم تمنعه مصيبته بعدما نهشته حية أن يذكر أحد منازلهم، ويسميه حية بطن أنف، في قوله:

لعمرك والمنايا غالباتٌ على الإنسان تطلعُ كلُ نَجَدِ

لقد أهلكت حية بطن أنف على الأصحاب ساقا بعد فقد[4]

وتتعدد المواضع التي تحفل بها أشعارهم، إلا أنها لا تخرج عن نطاق إقليم الحجاز، الذي يجمع كثير من النسابين والمؤرخين على أنها أماكن ديار الهذليين، وكلها تشير إلى أن الهذليين المستقرين في بعض المواطن والمتنقلين مع إبلهم وشياههم في الجبال والأودية للرعي لم يتجاوزوا منطقة الحجاز.

---

[1] زكي، أحمد كمال: شعر الهذليين في العصرين الجاهلي والإسلامي، ص 65.

[2] تاريخ ابن خلدون، ج2، ص 137.

[3] بروكلمان، كارل: تأريخ الأدب العربي، نقله إلى العربية د. عبد الحليم النجار، دار المعارف بمصر، القاهرة، ط2، ج1، ص 82.

[4] الهذليون: ديوان الهذليين، ج2، ص 171.

المبحث الثاني: ديانة ولغة ومكانة هذيل.

1- ديانة هذيل ومعتقدها:

كانت هذيل قبيلة وثنية في ديانتها، وهي الديانة السائدة عند أغلب القبائل التي كانت تقطن شبه الجزيرة العربية، باستثناء قلة من الناس الذين كانوا يدينون باليهودية والنصرانية، ومجموعة أخرى ممن يسمون بالأحناف، وتتمثل الوثنية بصور عديدة على رأسها عبادة الأصنام وتقديسها.

ويذكر ياقوت الحموي والبغدادي أن هذيلا أول من عبد الأصنام وعظمها من العرب، بعد تخليهم عن ديانة ابراهيم عليه السلام، كما في قولهما: (كان أول من اتخذ الأصنام من ولد اسماعيل وغيرهم من الناس، وسموها بأسمائها هذيل بن مدركة اتخذت سواعا ربا، فكان لهم برهاط من أرض ينبع) [1].

ولا نجد له ذكرا في أشعار الهذليين إلا شعر رجل من اليمن أورده وأثبته الزبيدي في معجمه، قول ذلك الرجل:

تراهم حول قبلتهم عكوفا كما عكفت هذيل على سواع

يظل جنابه برهاط صرعى عمائر من ذخائر كل راع [2]

وينسب إلى هذيل وغيرها من القبائل التي عبدت سواع تلبيتهم ونسكهم له، فإذا جاؤوا حاجين كانوا يرددون التلبية الآتية:

(لبيك اللهم لبيك، أُبْنا إليك، إن سواع طلبنا إليك)[3]

وذكر سواع في القرآن الكريم مع أصنام أخرى، قال سبحانه وتعالى: { ولا تذَرُن ودا وَلاَ سُواعا، ولاَ يَغُوث ويعوقَ ونسرا} [4].

---

[1] ياقوت الحموي، شهاب الدين أبو عبد الله: معجم البلدان، دار صادر، (د.ط)، بيروت، 1952، ج3/ ص 107. البغدادي، عبد القادر، خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، تحقيق: عبد السلام هارون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ط)، القاهرة، 1979، ج7/ ص 222.

[2] الزبيدي، محمد مرتضى، تاج العروس في جواهر القاموس، المطبعة الخيرية، المنشأة بجمالية مصر المحمية، ط1، القاهرة، 1306هـ، مادة (سوع).

[3] ينظر: عبد العزيز غريب، محمد يوسف: اتجاهات الشعر عند الهذليين في الجاهلية والإسلام، جامعة اليرموك، 1433هـ- 2012م، ص19.

[4] سورة نوح: آية 23.

ثم إن الهذليين لم يذكروا سواع في قصائدهم، بل نجد تعظيمهم للأصنام من خلال رثائهم لسدنتها (بيت الصنم)، ويتضح ذلك في شعر أبي خراش الهذلي يرثي دبية السلمي سادن غطفان ببطن نخلة، وقد هدمها خالد بن الوليد لما بعثه الرسول صلى الله عليه وسلم، إذ يقول:

ما لِدُبية منذ العام لم أرَهُ وسط الشروب ولم يلمم ولم يُطِف
لو كان حيا لغاداهم بمترعة فيها الرواويق من شيزى بني الهطف
كابي الرماد عظيم القدر جفنته عند الشتاء كحوض المنهل اللقف
أمسى سقام خلاء لا أنيس به إلا السباعُ ومَرُ الريح بالغَرَفِ [1]

وعند مجيء الإسلام لا نعرف متى وكيف دخل الإسلام قبيلة هذيل، ولا يعرف من تاريخها في عصر صدر الإسلام الشيء الكثير غير أن منها من أسلم في بداية الدعوة، وهو عبد الله بن مسعود الصحابي المشهور (وهو سادس ستة أسلموا واتبعوا الرسول صلى الله عليه وسلم حتى صار فقيه الأمة وعميد حفظة القرآن جميعا) [2].

ومن الذين أسلموا الشاعر أبو خراش وأبو ذؤيب الذي رثى الرسول صلى الله عليه وسلم في قصيدة جيدة قال فيها:

خطب أجَلٌ أناخ بالإسلام بين النخيل ومعقد الآصام
قبض النبي محمد فعيوننا تذري الدموع عليه بالتسجام[3]

وثمة أشخاص من هذيل وقفوا ضد الإسلام (كخالد بن سفيان الهذلي الذي جمع الجموع بعد غزوة أحد، ولكن الرسول صلى الله عليه وسلم شعر بما يبيت له، فأرسل عبد الله بن أنس فقتله وأتى للرسول صلى الله عليه وسلم برأسه)[4].

وقال حسان بن ثابت شاعر الرسول صلى الله عليه وسلم هاجيا هذيل على غدرها للرسول صلى الله عليه وسلم يوم الرجيع:

فلا والله ما تدري هذيل أملح ماء زمزم أم مشوب
وما لهم إذا اعتمروا وحجوا من الركنين والمسعى نصيب
ولكن الرجيع لهم محل به اللؤم المبين والعيوب

---

[1] الهذليون: ديوان الهذليين، ق2/ ص 155-156.

الرواويق: المصافي/ المنهل: الذي إبله عطاش/ يتلقف: يتهدم

[2] خالد محمد خالد: رجال حول الرسول: دار ثابت، ط1، 1984م، ص196-199.

[3] أبو الحسن السهيلي، أبو القاسم عبد الرحمان، الروض الأنف، دار الفكر، بيروت، 1989، ج4، ص 274.

[4] بن سعد، حمد: الطبقات الكبرى، دار التحرير للطبع والنشر، القاهرة، 1968، ج2، ص 36.

هم غدروا بذمتهم حبيبا فبئس العهد عهدهم الكذوب [1]

2-لغة هذيل:

تعد لغة هذيل من اللغات الجيدة الصافية التي نزل بها القرآن الكريم، إذ لم تختلط بلغات الأعاجم كغيرها من اللغات، وهذا راجع إلى:

أ-المنطقة الصحراوية التي سكنتها القبيلة مما جعلها بعيدة عن المدن التي عادة ما تتسم بفاسد لغتها، وقد أشار ابن جني في قوله ترك الأخذ عن أهل المدر كما أخذ عن أهل الوبر قائلا: (علة امتناع ذلك ما عرض للغات الحاضرة، وأهل المدر من الاختلال والفساد والحظل، ولو علم أن أهل مدينة باقون على فصاحتهم ولم يعترض شيء من الفساد للغتهم لوجب الأخذ عنهم كما يؤخذ عن أهل الوبر) [2].

ب-مجاورتهم للقبائل التي اشتهرت بالفصاحة، ككنانة وسعد وهوازن وقريش ولعل هذه الأخيرة من أفصح القبائل العربية بدليل قول رسول الله صلى الله عليه وسلم: (أنا أفصح العرب بيد أني من قريش، وأني نشأت في بني سعد بن بكر) [3]، وقال عثمان بن عفان رضي الله عنه: (اجعلوا المملي من هذيل، والكاتب من ثقيف)[4].

3- مكانة القبيلة:

إن موقع هذيل الاستراتيجي في وسط الجزيرة العربية، وبين أكثر القبائل أهمية في شبه الجزيرة العربية (مكة، المدينة والطائف) جعل منها قبيلة متميزة وذات شأن عظيم، شأنها في ذلك لا يقل كثيرا عن أشرف قبائل العرب القرشيين، وشعراء هذيل يعتزون ويفتخرون دائما بسيادة الأقوام والكرم. قال الأعلم الهذلي في ذلك:

فإن السيد المعلوم فينا يجود بما يضن به البخيل

وإن سيادة الأقوام فاعلم لها صعداء معلفها طويل [5]

---

[1] ديوان حسان بن ثابت، ص 152.

[2] ابن جني: الخصائص، مطبعة الهلال، مصر، 1331هـ-1913، ج1، ص405.

[3] الثعالبي: أبو منصور، فقه اللغة وسر العربية، تحقيق، مصطفى السقا، ابراهيم الأبياري، عبد الحفيظ سلبي، مصطفى البابي الحلبي، مصر، 1954م، ص25.

[4] الصاحبي، فقه اللغة، ص28.

[5] شرح أشعار الهذليين للسكري، ج1، ص 323.

وبيئة هذيل صحراوية بدوية خالصة، كان لها كبير الأثر في تشكيل نسب محافظ وشعر جيد، ولغة رصينة، وصبر وقوة وبأس شديد، ونجدهم امتازوا بإجادة الرمي، والعدو على الأرجل نسبة لوعورة المسالك، وصعوبة السير فيها بدابة. وقيل: (ليس في هذيل إلا شاعر أورام، أو شديد العدو)[1] وفي هذا الصدد يقول الشاعر الهذلي معقل بن خويلد:

وفتيان صدق من هذيل أعزة مساعير حرب ليس يخشى قرارها [2]

فهي من القبائل التي تقف في وجه الظالمين، المعتدين الذين يستحلون المظالم ويعتدون في الأشهر الحرم، ويعتدون على أموال الناس، ويسمون "بالمحلين" وقد عرفت هذيل بكثرة شعرها وشعرائها، فكانت أشعر القبائل العربية وأوضحها بيانا وأفصحها لسانا، وهي في طليعة القبائل الأخرى عددا في الشعراء وهذا يؤكد على أن غالبية أفراد هذيل هم من الشعراء، فقد قيل لحسان: (من أشعر الناس؟، قال أشعرهم رجلا أو قبيلة، قالوا: بل قبيلة، قال هذيل، قال الأصمعي: فهم أربعون شاعرا مفلقا وكلهم يعدو على رجله ليس فيهم فارس)[3] ويجوز لنا إطلاق تسمية هذيل القبيلة الشاعرة لكثرة شعرائها مقارنة مع القبائل الأخرى (فربما كان للواحد منهم عشرة إخوة من الشعراء، كما هو الحال عند بني مرة: أبو جندب، وأبو خراش، والأبخ والأسود وأبو الأسود، وعمرو، وزهير، وجناد، وسفيان، وعروة وكانوا دهاة شعراء) [4]، وهذا ما دفع باللغويين إلى إيراد شواهد شعرية لقبيلة هذيل تدلل على كثرة شعرائهم وأشعارهم، فإن ابن منظور والزبيدي وصفا هذيلا بأنها قبيلة (أعرقت في الشعر)[5]، ولعل سلامة لغة الهذليين وصحة مفرداتهم وألفاظهم كانت سببا في اعتماد اللغويين على أشعارهم، ونحن لا نستغرب ذلك إذا علمنا أن هذه القبيلة لم يكن لها اتصال بغيرها من الأمم الأخرى فسلمت لغتهم من أي لفظ دخيل أو شائب.

وكما اشتهرت هذيل بشعرائها اشتهرت كذلك بخطبائها وقصاصها وفقهائها، الذين رفعوا صيتها عاليا بين القبائل.

---

[1] الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر: البيان والتبيين، تج: عبد السلام محمد هارون، لجنة التأليف والترجمة، ط1، 1948، القاهرة، ج1، ص 174.

[2] المصدر السابق، ج1، ص 396.

[3] ينظر: عبد العزيز غريب، محمد يوسف: اتجاهات الشعر عند الهذليين، ص 27.

[4] الهذليون: ديوان الهذليين، ق2/ ص 172.

[5] ابن منظور، لسان العرب (مادة هذل)، الزبيدي، تاج العروس: مادة (هذل)

ومن خطباء هذيل: (أبو المليح أسامة بن عمير، ومنهم أبو بكر الهذلي كان خطيبا قاصا وعالما بينا وعالما بالأخبار والآثار وهو الذي لما فاخر أهل الكوفة قال:

لنا الساج والعاج والديباج والخراج والنهر العجاج [1].

ومن فقهائها عبد الله بن مسعود وأبنائه وأحفاده، وبه ارتبط تأريخ القبيلة ومن القصاص: (أبو بكر الهذلي، وهو عبد الله الخير في مكان أبيه، ومن كبار القصاص)[2]، ثم هذيل مسلم بن جندب وكان قاص مسجد النبي صلى الله عليه وسلم بالمدينة، وكان إمامهم وقارئهم، وفيه يقول عمرو بن عبد العزيز: (من سره أن يسمع القرآن غضا فليسمع قراءة مسلم بن جندب)[3].

4-ديوان الهذليين وأشعارهم:

يتكون ديوانهم من ثلاثة أجزاء، نشرتها دار الكتب المصرية، الجزء الأول يحتوي على أشعار الشعراء: أبي ذؤيب وساعده بن جوية، وخالد بن زهير، والجزء الثاني فيه أشعار لثلاثة عشر شاعرا أولها شعر المتنخل وآخرها أشعار لبدر بن عامر وأبي العيال، والجزء الثالث فيه أشعار لثمانية عشر شاعرا يبدأ بشعر مالك بن خالد الخناعي وينتهي بشعر الشاعرة جنوب أخت الشاعر عمرو ذي الكلب. ويبدو أن عدد الشعراء في الأجزاء الثلاثة أربعة وثلاثون شاعرا، وقد قيل: إن شعراء هذيل الذين رويت أشعارهم مائة وعشرون شاعرا قال الأصمعي: (إذا فاتك الهذلي أن يكون شاعرا أو راميا فلا خير فيه) في مقدمة الجزء الثالث.

أما شرح أشعار الهذليين صنعة أبي سعيد الحسن بن حسين السكري، طبع في ثلاثة أجزاء، حققها عبد الستار أحمد فراج، وراجعها محمود محمد شاكر، ونشرتها العروبة سنة 1965 الموافق للسنة الهجرية 1384هـ. القاهرة، مصر، الجزء الأول يحتوي على أشعار لأحد عشر شاعرا، والثاني فيه أشعار لثلاثة وأربعين شاعرا، والثالث فيه أشعار ستة شعراء، وبالتالي عدد الشعراء في هذا الكتاب ستون شاعرا

[1] الجاحظ: البيان والتبيين، تح: عبد السلام محمد هارون، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط1، ج1، ص 357.

[2] الجاحظ: المرجع نفسه، ص 367.

[3] المرجع نفسه، ص 367.

المبحث الثالث: الحالة الاقتصادية والاجتماعية والسياسية لهذيل.

1- الحالة الاقتصادية:

نجد الهذليين في كسب قوتهم يعتمدون على (الرعي والصيد واشتيار العسل والنهب والسلب، بالاضافة إلى الزراعة، لكن اهتمامهم بها كان قليلا، على الرغم من أن المنطقة التي بين مكة والطائف من المناطق التي يختلط فيها الرعي بالزراعة وهي من أخصب أجزاء الحجاز)[1] التي ينبت بمنحدراتها بعض الحبوب، والثمار للمواشي، والمصادر لم تقدم لنا ما يكفي لمعرفة اهتمام هذيل بالزراعة، على الرغم من سكناهم في جوار من يهتمون بالزراعة في مدينتي المدينة والطائف.

لكن دون شك فإن الهذليين برعوا في معرفة الأنواء فأكثروا من ذكر المطر والريح والسحب والرعد، مما يشير إلى اهتمامهم بالزراعة، وقد ذكروها في أشعارهم حيث ينشد أبو ذؤيب:

وما حمل البختي عام غياره عليه الوسوق برها وشعيرها [2]

وأمية بن أبي عائذ الذي يذكر الروضة والعنقود، وصريم النخل قائلا:

فهل تنتهي عني بروضة من الطود يسقيها من العين جدول

يعيش السعيد أينما شئت بره بسمن وعنقود وكيس مدلدل

يمد اليدين في صريم وحائط هنيئا مريئا ما ترب وتقفل [3]

فأبو ذؤيب إذن أشار إلى الشعير والقمح، وهما من المحاصيل. ويعتبر الرعي من مصادر كسب عيشهم، ويصور لنا شعر الهذليين اهتمامهم به، فنجدهم يعتزون ويفتخرون بامتلاك الإبل ويكثرون من ذكر الإبل في أشعارهم فقد قال البريق الخناعي مفتخرا بما يملكه من الإبل:

يشق العهاد الحر لم ترع قبلنا لنا الصارخ الحثحوث والنعم الكُدر [4]

أما أبو ذؤيب فقد ورد في شعره الكثير عن النوق:

ومفرهة عَنسٍ قدرت لرجلها فخرت، كما تتابع الريح بالقفل [5]

ويحدثنا أمية بن أبي عائذ بأنه لم يحسن القيام بالإبل على خلاف ماهو غالب على قبيلته، وليس له غير رعاية الضأن والثور:

---

[1] كمال، أحمد: شعر الهذليين، ص 79.

[2] السكري: شرح أشعار الهذليين، ج1، ص 207.

[3] السكري: المصدر نفسه، ج2، ص 537.

[4] الهذليون: ديوان الهذليين، ج3، ص 60.

[5] المصدر نفسه، ج1، ص 38.

فإن كنت ذا ضأن وثور وجربة تحدث أني لم أكن أتأبلُ [1]

ثم إن هذيل قبيلة لم تهتم كثيرا بالخيول ولم تذكرها في أشعارها، حيث روى الأصمعي: (إن الهذليين لم يكونوا أصحاب خيل، فاعتادوا أن يغيروا رجالة) [2].

أما الصيد فيعتبر مصدرا مهما من مصادر الاقتصاد الهذلي، إذ اهتم الشعراء به، وذكروا قصصهم في الصيد والطرديات، وهذا صخر الغي يذكرنا بقصة صيد له يقول:

فخانت غزالا جاثما بصرت به لدى سلمات عند أدماء سارب

فمرت على ريد فأعنت بعضها فخرت على الرجلين أخيب خائب

بمتلفة قفر كأن جناحها إذا نهضت في الجو مخراق لاعب [3]

وفضلا عن ذلك، فإن من أهم اقتصاديات هذيل، اشتيار العسل، باعتبار هذيل قبيلة جبالها عالية، وموقعها ممتاز لجذب النحل، وكثيرا من أفراد القبائل الأخرى كانوا يأتون لاشتيار العسل الهذلي، فتتصدى لهم القبيلة، حيث يروي ابن حبيب: (إن تأبط شرا كان أحد المغامرين الذين يسطون على جبل في بلاد هذيل اشتهر بكثرة عسله، وكان يأتيه كل عام) [4].

واشتيار العسل كان سائدا في منطقة السراة بين مكة والطائف بالذات، وفي تعليل ذلك كثرة مافي هذه المنطقة من جبال عالية تجذب إليها النحل لما فيها من موارد ماء تنبت على حوافها ألوان مختلفة من الزهر[5]، وهاهو أبو ذؤيب يحكي عمل النحل للعسل في رؤوس الجبال:

يأري التي تأري اليعاسيب أصبحت إلى شاهق دون السماء ذؤابها

جوارسها تأري الشعوف دوائبا وتنصب ألهابا مصيفا كرابها [6]

كذلك اعتمدت القبيلة على الغزو والنهب، وجبال هذيل تعرف بالصعاليك الذؤبان، والذي جعلها كذلك موقعها في طريق القوافل، وفي منطقة التجارة بين مكة والمدينة والتجارة العابرة من شمال الجزيرة العربية إلى اليمن والعكس.

والشاعر مالك بن الحارث الهذلي يصور لنا حياة صعاليك هذيل، وهو منهم يقول:

تقول العاذلات أكل يوم لرجلة مالك عنق شحاح

---

[1] السكري: المصدر السابق، ج2، ص 536.

[2] كمال، أحمد: شعر الهذليين، ص 83.

[3] السكري: المصدر السابق، ج1، ص 251.

[4] ابن حبيب: المحبر، ص 197.

[5] كمال، أحمد: شعر الهذليين، ص 86.

[6] الهذليون: ديوان الهذليين، ج1، ص 57.

كذلك يقتلون معي ويوما أتوب بهم وهم شعث طلاح
ويوما تقتل الأبطال شفعا فنتركهم تنوبهم السراح [1]

وقبيلة هذيل يطلق عليها (لقب أكراد العرب بسبب طباعهم وصبرهم على تحمل القتال) [2]، أما الاشتغال بالتجارة، فقد ثبت أن لهذيل سوق ذي المجاز (قريب من عكاظ، ويقوم أول يوم من ذي الحجة إلى يوم التروية، ثم يصيرون إلى منى، وقد كان لهذيل، وكانت مبايعة العرب به بإلقاء الحجارة، وذلك أنهم كانوا يجتمعون حول السلعة يساومون بها صاحبها، فأيهم أراد شراءه ألقى حجرا، وربما اتفق في السلعة الرهط، فلا يجدون بدا من أن يشتركوا وهم كارهون، وربما ألقوا الحجارة جميعا فيوكسون صاحب السلعة إذا تظاهر عليه) [3].

2- الحالة الاجتماعية والسياسية:

لا تختلف حياة الهذليين الاجتماعية، عن حياة القبائل الأخرى، فهي قائمة على الولاء للقبيلة والانصياع التام للعادات والتقاليد التي تتبعها القبيلة، محمودة كانت أم غير محمودة، وعلى القبيلة حماية أفرادها، وتوفير الأمن لهم إلا من شذ فإن مصيره الطرد، ومن العادات المحمودة: حماية الجار، وحفظ الأمانة، وإغاثة الملهوف، والكرم والشجاعة والإخاء، أما العادات غير المحمودة كشرب الخمر، ووأد البنات في الجاهلية، والأخذ بالثأر، والسطو على القوافل...

وهذيل على الأغلب (أهل بداوة يسكنون الخيام، ويربون الماشية، ويرحلون وراء المياه والأعشاب، فهم لا يبنون بيوتا، ولا يؤسسون أمصارا، إلا أهل مكة فإنهم تحضروا منهم)[4]، لكن بعض الهذليين سكنوا القصور والحصون، كما وضع ناصر الدين الأسد قائلا: (هذيل كانت أقسام منها تسكن ضرعاء، وهي قرية بها قصور، ومنبر وحصون) [5].

والشاعر ساعدة بن جؤية أوضح أن سكناتهم في السهل تكون من قشعة وفروع من شجر شوكة كالإبر، والخيام ولهم أيضا البيت الذي زانه الفراش الناعم والجدار الغليظ، قال:

إن يك بيتي قشعة قد تخذمت وغصنا كأن الشوك فيه المواشم
فذلك ما كنا بسهل ومرة إذا ما رفعنا شثه وصرائمُ

---

[1] المصدر نفسه، ج3، ص81.

[2] علي جواد: المفضل في تأريخ العرب قبل الإسلام، دار العلم للملايين، بغداد 1978، ط2، ج4، ص 282.

[3] علي جواد، تأريخ العرب، ج7، ص 375.

[4] وجدي، محمد فريد: دائرة معارف القرن العشرين، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط3، 1971، مج6، ص 244.

[5] الأسد، ناصر الدين: مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التأريخية، دار الجيل، بيروت، ط7، 1988، ص7.

فقد أشهد البيت المحجب زانه فراش وجدر موجَحُ ولطائمُ [1]

ثم إن قبيلة هذيل كبقية القبائل التي لم يعرف من تاريخها الشيء الكثير قبل الإسلام ،ذ نجد من العسير الكشف عن نقاب تاريخ أي قبيلة كاملا قبل الإسلام، لقلة ما كتب عنها، فكل ما نجده معلومات متفرقة، إذا جمعناها لا تصور حياة قبيلة كما يجب [2].

وقد أشار د. أحمد كمال زكي إلى تقسيم المجتمع الهذلي إلى ثلاث طبقات اجتماعية، توصل إليها من خلال شعر الهذليين (تمثل فيه هذا الشذوذ الذي يتلاءم مع بيئته الفقيرة الشاذة، أمامنا طبقة السادة، وأمامنا الصعاليك الذين يعيشون في توافق قبلي، ثم أمامنا الصعاليك الذين فقدوا هذا التوافق) [3].

وبالتوجه إلى أشعار هذيل نجدهم قد افتخروا بالكرم والجود، وهو سلوك عربي أصيل قدسته العرب وافتخرت به القبائل، فهذا أبو ذؤيب يفتخر بأنهم ينحرون ما بين العشر إلى العشرين من الصرم في زمن الحدب، على قدور كبار، وشبه غليان هذه القدور بضرائر غارت غيرة فاحشة:

لنا صرم ينحرن في كل شتوة إذا ما سماء الناس قل قطارها

وسودٌ من الصيدان فيها مذانب نضار إذا لم نستفدها نعارها

لهن نشيح بالنشيل كأنها ضرائر حِرْميٌ تفاحش غارها [4]

وقال عبد بن حبيب مفتخرا بالكرم في زمن الشتاء:

مطاعم إذا قحطت جمادى ومساحو المغائظ بالجنوب [5]

كما افتخروا بالشجاعة والبطولة، فحدثنا شعراء هذيل عن حسن بلائهم إذ يقول أبو ذؤيب:

وإنك إن تنازلني تنازل فلا تغررك بالموت الكذوب [6]

وصخر الغي يفتخر بأنه حر ولا يقبل الظلم من أي شخص:

ولست عبدا للموعدين ولا أقبل ضيما يأتي به أحد [7]

---

[1] الهذليون: ديوان الهذليين، ج2، ص 221.

[2] ينظر علي، جواد: تأريخ العرب، ج4، ص 535.

[3] كمال، أحمد زكي: شعر الهذليين، ص91.

[4] الهذليون: ديوان الهذليين، ج1، ص 27.

[5] السكري: شرح أشعار الهذليين، ج1، ص 259.

[6] الهذليون: المصدر السابق، ص111.

[7] المصدر نفسه، ج2، ص 128.

أما عن حماية الجار وحفظ حقوقه فهي من العادات الاجتماعية المحمودة والتي حث عليها الإسلام فنجدها عند الهذليين، حيث نقف عند صورة أبي جندب الذي ثارت ثائرته عند قتل جاره وامرأته، إذ بكى عليهما بكاء شديدا، وطلب ثأرهما، حيث يقول:

إني امرؤ أبكي على جارية أبكي على الكعبي والكعبية

ولو هلكت بكيا علـيه كانا مكان الثوب من حقويه [1]

وقال أبو جندب بأنه مستعد كل الاستعداد لمساعدة جاره إذا ما نزلت به مصيبة:

وكنت إذا جار دعا لمضوفة أشمر حتى ينصف الساق مئزري [2]

ويعد شرب الخمر من ضمن العادات التي كانت سائدة عند الهذليين فمنهم من يستنكرها ومنهم من يذكرها ويصفها، ويصف آنيتها وشاربيها، كقول أبي صخر الهذلي:

بمادية جادت لها زرجونة معتقة صهباء صاف مدامها

أتى منذ ماتت في رواقيد دنها ثلاثون حولا لا يفض ختامها [3]

وقال أبو ذؤيب أيضا يصف خمر الشام بأنها طيبة:

فأطيب براح الشام صرفا وهذه معتقة صهباء وهي شيابها [4]

أما وضع المرأة عند هذيل في العصر الجاهلي، فكانت تئد البنات كبعض العرب وقد أشار إلى ذلك المبرد، قائلا: (كانت العرب في الجاهلية تئد البنات، ولم يكن هذا في جميعها إنما كان في تميم بن مرة ثم استفاض في جيرانهم، فهذا قول واحد، وقال قوم آخرون بل كان في تميم وقيس وأسد و هذيل وبكر بن وائل ...) [5]

وهذيل من القبائل التي لم تستقر سياسيا، وهي في صراع وحرب على الدوام إذا كانت في حرب داخلية بين بطون القبيلة أو في حرب خارجية مع القبائل المجاورة وغيرها، وديوان هذيل مليء بذكر الأيام، كذلك شعر الرثاء الذي يدل على كثرة من فقدوهم في تلك الأيام فنجد أبا صخر الهذلي يرثي جماعة من إخوانه وأهله وأصدقائه:

وكم من أخ أو عم صدق رزئته أو ابن أخ سمح كريم الضرائب

---

[1] السكري: شرح أشعار الهذليين، ج1، ص 349.

[2] المصدر نفسه، ص 358.

[3] المصدر نفسه، ص 954.

[4] المصدر نفسه، ج1، ص 54.

[5] الكامل للمبرد، ج2، ص 425.

ومن صاحب لي وابن عم تتابعوا ومن ذا من الأحياء ليس بذاهب [1]

ويطلق على هذيل (لقب أكراد العرب بسبب طباعهم وصبرهم على تحمل القتال)[2] ولقد عرف عن هذيل أنها قبيلة الغزاة الشذاذ، وكانت إحدى القبائل التي تخافها العرب.

ومن أهم أسباب صراعات هذيل السعي وراء المال، والشرف، وكانت لا تسعى وراء رئاسة أو سيادة، والذي دعاها إلى هذا فقرها ووجودها في جوار قبيلة قريش التي تعد سيدة قبائل العرب.

وهذيل على المراحل التي مرت بها لم يعرف من كان سيدا عليها غير أبي قلابة سيد بني لحيان، وخويلد بن وائلة سيدا على هذيل، ذكر هذا ابن كثير في قصة هجوم أبرهة على الكعبة: (قال ابن إسحاق ويقال إنه كان قد دخل مع عبد المطلب على أبرهة يعمر بن نفاثة بن عدي بن الديل بن بكر بن عبد مناة بن كنانة سيد بني بكر وخويلد بن وائلة سيد هذيل فعرضوا على أبرهة ثلث أموال تهامة على أن يرجع عنهم، ولا يهدم البيت فأبى عليهم ذلك فالله أعلم أكان ذلك أم لا) [3]، وهناك بعض الهذليين الذين تولوا ولايات أخرى كستان بن سلمة بن المحبق الهذلي الذي ولاه زياد بن أبي سفيان في أيام معاوية، ومن أيامهم الداخلية يوم الأحث الذي كان بين بني لحيان وخزيمة بن صاهل بن كاهل، وكلاهما من هذيل، وكان سببه أخذت خزيمة جارا لبني لحيان، ورفضوا أن يردوه إليهم فقامت الحرب بينهما وانتصر اللحيانيون عليهم وقال أبو قلابة فيها:

والقوم أعلم هل أرمي وراءهم إذ لا يقاتل منهم غير خصان

إذا عارت النبل والتف الملفوف إذ سلوا السيوف عراة بعد اشحان

إذ لا يقارع أطراف الظبات إذا أسد وقدت إلا كماة غير أجبـان [4]

وأيامهم الخارجية أكثر من الداخلية، ومنها يوم غزال كان بين بني لحيان من هذيل والطرف الآخر خزاعة وبني بكر، وكان بينهما ثأر، فأغار بنو لحيان عليهم وأدركوا ثأرهم وقتلوا فيهم قتلى كثيرة.

وقال عمر بن هميل في ذلك:

أبأنا بيوم العرج يوما بمثله غداة غزال بالخليط المزبل

---

[1] السكري: المصدر السابق، ج2، ص 917.

[2] علي جواد: تأريخ العرب، ج4، ص 282.

[3] ابن كثير، عماد الدين أبو الفداء اسماعيل بن عمرو، البداية والنهاية، مكتبة المعارف، بيروت، ط2، 1990، ج2، ص 172.

[4] السكري: شرح أشعار الهذليين، ج2، ص 816.

فقتلا بقتلانا وسقنا بسبينا نساء وجئنا بالهجان المرعل

فأصبحن أحلام العباد عوانيا يرسفن شتى في الحديد المسلسل

وكنا إذا ما الحرب ضرس نابها نقومها بالمشرفي المقلـل [1]

ومن أيامهم أيضا: يوم القدوم، يوم الأطراف، يوم أنف عاذ، يوم المطاحل، يوم بدالة، يوم البوباة، يوم بثينة العقيق، يوم الحقاب يوم الرجيع، يوم ذات البشام، يوم الحليت، يوم نعمان، يوم العوصاء، يوم الرحى، يوم الغار، يوم المغمس... وهذا على سبيل الذكر لا الحصر.

[1] المصدر نفسه، ج2، ص

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية ورش

أولا: المصادر

1. الهذليون، ديوان الهذليين، ج1/ج2/ج3،طبعة دار الكتب المصرية .القاهرة, سنة 1945.1948.1950.

2. السكري، أبوسعيد الحسن بن الحسين .شرح أشعار الهذليين. تح: عبد الستار لأحمد فراج ورفيقه. مكتبة دار التراث (د,ط),القاهرة.(د.ت).

ثانيا :المراجع بالعربية

1.ابن الأثير، عزالدين أبو الحسن علي: الكامل في التاريخ، دار صادر بيروت، 1385 هـ- 1965، ج2.

2.ابن ثابت، حسان.الديوان .تح: وليد عرفات .دار صادر. بيروت(د.ت).

3.ابن جني، أبو الفتح عثمان: التمام في تفسير أشعار هذيل مما أغفله أبو سعيد السكري، تحقيق: أحمد ناجي القيسي ورفاقه، مطبعة العاني، ط 1، بغداد، 1962.

4.ابن جني، أبو الفتح عثمان: الخصائص. تح: عبد الحميد هنداوي.. دار الكتب العلمية. بيروت. 2001. مج 2.

5.ابن حزم الأندلسي، أبو محمد بن علي بن أحمد بن سعيد: جمهرة أنساب العرب. تج وتعليق، عبد السلام محمد هارون، دار المعارف بمصر 1382 هـ- 1962.

6.ابن خلدون، عبد الرحمان: تأريخ ابن خلدون، تصحيح وضبط: علال الفاسي وعبد العزيز بن إدريس، تعليق: شكيب أرسلان، مطبعة النهضة، مصر، 1355هـ- 1936م، ط3، ج2.

7.ابن خلدون، عبد الرحمان: مقدمة ابن خلدون، تحقيق: د.علي عبد الواحد الوافي، مطبعة لجنة البيان العربي، ط1، 1376هـ- 1957م، ج2

8.ابن دريد، أبو بكر محمد الحسن: الاشتقاق، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، مطبعة السنة المحمدية، مصر، 1378هـ- 1958.

9.ابن رشيق، علي الحسن: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تع: محمد محي الدين عبد الحميد، ط4، 1972، دار الجيل، بيروت، لبنان ج1.

10. ابن سلام، محمد بن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، قراءة وشرح: محمود محمد شاكر، القاهرة، مطبعة المدني، دط، 1.

11. ابن سيدة أبو الحسين علي بن إسماعيل النحوي اللغوي الأندلسي: المخصص م1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د.ط).

12. ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم: الشعر والشعراء، تج و شرح: أحمد محمد شاكر، ط3، 1977، دار التراث العربي للطباعة، ج1.

13. ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم: المعارف، تحقيق: ثروت عكاشة، دار المعارف بمصر، ط2، 1969.

14. ابن كثير، عماد الدين أبو الفداء اسماعيل بن عمرو، البداية والنهاية، مكتبة المعارف، بيروت، ط2، 1990، ج2.

15. أبو الحسن السهيلي، أبو القاسم عبد الرحمان، الروض الأنف، دار الفكر، بيروت، 1989، ج4.

16. أبو حيان التوحيدي، الإشارات الإلهية، تحقيق: وداد القاضي، دار الثقافة (د.ط)، بيروت، 1387 هـ.

17. أبو سليم، أنور: المطر في الشعر الجاهلي. دار عمان. عمان. ط1. 1987.

18. أبو طالب، الإمام علي: نهج البلاغة، ضبط نصه: صبحي الصالح، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1983.

19. آدونيس، علي أحمد سعيد أسبر: الشعرية الغربية. دار الآداب. لبنان. ط2. 1989.

20. الأسد، ناصر الدين: مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التأريخية، دار الجيل، بيروت، ط7، 1988.

21. الآمدي، الحسن بن بشر: الموازنة بين الطائيين، تح: محي الدين عبد الحميد. المكتبة العلمية. لبنان (د.ط)

22. أنيس، إبراهيم: موسيقى الشعر. مكتبة الأنجلو مصرية. ط5. الق ينظر: آدونيس، علي أحمد سعيد أسبر: الشعرية الغربية. دار الآداب. لبنان. ط2. 1989.

23. البغدادي، عبد القادر، خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، تحقيق: عبد السلام هارون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ط)، القاهرة، 1979، ج7/.

24. بكار ،يوسف حسين: بناء القصيدة في النقد العربي القديم .دار الأندلس. لبنان. ط2. 1982.

25. بن سعد، حمد: الطبقات الكبرى، دار التحرير للطبع والنشر، القاهرة، 1968، ج2.

26. الثعالبي: أبو منصور، فقه اللغة وسر العربية، تحقيق، مصطفى السقا، ابراهيم الأبياري، عبد الحفيظ سلبي، مصطفى البابي الحلبي، مصر، 1954م.

27. الجاحظ, أبو عثمان عمرو بن بحر: الحيوان. تح: عبد السلام هارون.ج1.دار الكتاب. لبنان.1969.

28. الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر: البيان والتبيين، تج: عبد السلام محمد هارون، لجنة التأليف والترجمة، ط1، 1948، القاهرة،ج1.

29. الجرجاني، عبد القاهر. أسرار البلاغة. شرح وتعليق وتحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي وعبد العزيز شرف. دار الجيل .بيروت .ط1.

30. الجرجاني، عبد القاهر: دلال الإعجاز. تحقيق: سعيد كريم الفقي. دار اليقين للنشر والتوزيع. القاهرة. 2001.

31. خالد محمد خالد: رجال حول الرسول: دار ثابت، ط1، 1984م.

32. درويش، أحمد: دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث. دار غريب. القاهرة. 1998.

33. ربابعة، موسى: تشكيل الخطاب الشعري، دراسات في الشعر الجاهلي، جامعة اليرموك، دار جدير للنشر والتوزيع، ط2، 2006.

34. الرباعي، عبد القادر: الطير في الشعر الجاهلي. دار الفارس للنشر والتوزيع، ط1، 1998.

35. زكي، أحمد كمال: شعر الهذليين في العصرين الجاهلي والإسلامي، دار الكاتب العربي للكتابة والنشر، القاهرة، 1389هـ- 1969م.

36. زكي، أحمد كمال: دراسات في النقد الأدبي. دار الأندلس.لبنان.ط2. 1982.

37. الزوزني ،أبو عبد الله الحسين: شرح المعلقات السبع، دار الكتاب العربي، لبنان، 2003.

38. سالم، عبد السيد عبد العزيز: تأريخ العرب في العصر الجاهلي، دار النهضة العربية، بيروت، 1971.

39. السد، نور الدين: تحليل الخطاب الشعري. رثاء صخر نموذجا.

40. سلامة أبو السعود، أبو السعود: الأدب العربي في مختلف العصور، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، 2007.

41. سليمان محمد سليمان: المحاكاة في الشعر الجاهلي بين التقليد والإبداع، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، 2005، الإسكندرية.

42. شرتح، عصام: ملفات حوارية في الحداثة الشعرية (حداثة السؤال أم سؤال الحداثة)، دار الأمل الجديدة، دمشق، 2012.

43. السيد، عز الدين علي: التكرير بين المثير والتأثير. عالم الكتب. ط1. بيروت. 1978.

44. السيد، محمد شفيع الدين: الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي، دار الفكر العربي، مصر، (د، ت).

45. الشملان، نورة: أبو ذؤيب الهذلي: حياته وشعره، عمادة شؤون المكتبات، جامعة الرياض، الرياض، ط1، 1400هـ، 1980.

46. الشيخ، عبد الرحمان حسن: العلاقات الدلالية والتراث البلاغي العربي، مكتبة الإشعاع الفنية الاسكندرية. ط1. 1999.

47. الشيدي، فاطمة: المعنى خارج النص، دار النينوي للدراسات والنشر والتوزيع، سورية، دمشق، 2011.

48. صادق، رمضان: شعر عمر بن الفارض. دراسة أسلوبية. الهيئة المصرية العامة للكتاب. مصر 1998 (د.ط)

49. ضيف، شوقي: في النقد الأدبي. دار المعارف. القاهرة. ط4. 1962.

50. الطرابلسي، محمد الهادي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية. تونس. ط1. 1981.

51. الطيب، عبد الجواد: هذيل في جاهليتها وإسلامها، الدار العربية للكتاب (د.ط) ليبيا، تونس، 1972.

52. الطيب، عبد الله: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها. مطبعة جامعة الخرطوم، ط2، 1992، ج4، ق1.

53. عبد الدايم، صابر: موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، مكتبة الخانجي. مصر. ط3. 1993.

54. عبد العزيز غريب، محمد يوسف: اتجاهات الشعر عند الهذليين في الجاهلية والإسلام، جامعة اليرموك، 1433هـ- 2012م.

55. عبد المطلب محمد: البلاغة و الأسلوبية مكتبة لبنان، بيروت، (د.ت).

56. عبد الواحد حسن الشيخ: البديع و التوازي، مكتبة الإشعاع، ط1، القاهرة، 1999، 1419.

57. العبد، محمد: إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي. دار المعارف. مصر. ط1. 1988.

58. عدنان حسن، قاسم: الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، مؤسسة علوم القرآن الإمارات ط1، 1992.

59. العسكري، أبو هلال: الصناعتين الكتابة والشعر، تح: مفيد قميحة. دار الكتب العلمية. لبنان. ط2. 1989. الخفاجي، ابن سنان: سر الفصاحة. دار الكتب العلمية. لبنان. ط1. 1982.

60. عصفور، جابر: مفهوم الشعر. دار التنوير. لبنان. ط3. 1983.

61. علي جواد: المفضل في تأريخ العرب قبل الإسلام، دار العلم للملايين، بغداد 1978، ط2، ج4.

62. علي، إبراهيم محمد: اللون في الشعر العربي قبل الإسلام، قراءة ميثولوجية، ط1، طرابلس الشرق، 2001.

63. عوضين، إبراهيم: الأدب العربي بين البادية والحضر، مطبعة السعادة، القاهرة، 1403هـ/1983م.

64. عيد، رجاء: التجديد الموسيقي في الشعر العربي، طبعة منشأة دار المعارف للنشر، الإسكندرية، 1988.

65. عيد، رجاء: في البلاغة العربية. مؤسسة كليو باترا، القاهرة. ط1. 1983.

66. غنيم، كمال أحمد: عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر. مكتبة مدبولي. ط1. 1998.

67. فروخ، عمر: تاريخ الأدب العربي. ج 4.

68. الفقي، صبحي إبراهيم: علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، دراسة تطبيقية على السور المكية، دار قباء، القاهرة، مصر، ط1، 2000.

69. قدامة بن جعفر: نقد الشعر. تح: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، مصر، ط3، 1979.

70. القلقشندي، أبو العباس أحمد بن علي بن عبد الله: نهاية الأدب في معرفة أنساب العرب، تحقيق: علي الخاقاني، مطبعة النجاح، بغداد 1958.

71. القيسي، نوري حمودي: وحدة الموضوع في القصيدة الجاهلية، الموصل، العراق، مؤسسة دار الكتب للطباعة والنشر، 1974.

72. اللحياني، عبد الله بن سعاف: بنو هذيل، دار كنوز المعرفة العلمية، (د.ط)، عمان، 2009.

73. المبرد، أبو العباس: الكامل في اللغة والأدب والنحو والتصريف، تحقيق د: زكي مبارك، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر، ط1، 1356هـ-1937، ج2.

74. المجذوب، عبد اللطيف: المرشد في فهم أشعار العرب وصناعتها. مطبعة البابي الحلبي. ط1. القاهرة. 1955. ج392/1. نقلا عن اتجاهات الشعر عند الهذليين.

75. المسدي عبد السلام: الأسلوبية و الأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط2، تونس، 198.

76. المصطفاوي، موهوب: الرمزية عند البحتري، سلسلة الدراسات الكبرى الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر 1981.

77. مقيرش، عثمان: الخطاب الشعري في ديوان " قالت الوردة"، للشاعر عثمان لوصيف. المؤسسة الصحفية بالمسيلة. الجزائر. (د.ط). 2011.

78. الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر. طبعة منشورات مكتبة النهضة. ط2. بغداد. 1965.

79. مهدي هلال، ماهر: رؤى بلاغية في النقد والأسلوبية، المكتب الجامعي الحديث. الاسكندرية. مصر. 2006. (د.ط).

80. مونسي ، حبيب: فلفسة المكان، قراءة موضوعاتية جمالية، دمشق 2001.

81. الهاشمي بكي السيد أحمد. جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع. دار الحديث. القاهرة. تح: الشربيني شريدة. 2013.

82. الهامشي، محمد علي: العروض الواضح وعلم القافية، دار البشائر الإسلامية. لبنان. ط3. 1998.

83. هلال، ماهر مهدي: جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، طبعة وزارة الثقافة والإعلام، العراق- 1980.

84. هلال، محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث. دار الثقافة، دار عودة، لبنان، 1973.

85. هنداوي عبد الحميد: الإعجاز الصرفي في القرآن، المكتبة العصرية، صيدا بيروت، 2002.

86. وجدي، محمد فريد: دائرة معارف القرن العشرين، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط3، 1971، مج6.

87. الوصيف، هلال الوصيف: التصوير البياني في شعر المتنبي. مكتبة وهنة. ط1. القاهرة. 2006.

88. ياقوت الحموي، شهاب الدين أبو عبد الله: معجم البلدان، دار صادر، (د.ط)، بيروت، 1952، ج3/.

89. يموت، غازي: الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية. إفريقيا الشرق. المغرب. لبنان. 2001.

ثالثا: المراجع المترجمة:

3. جون كوهين: النظرية الشعرية. تر: أحمد درويش. دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع .القاهرة .2000.ط4.

4. جون كوهين: بنية اللغة الشعرية. تر: محمد الولي ومحمد العمري. دار توبقال للنشر .الدار البيضاء .المغرب.ط2.

رابعا: المعاجم:

5. أبو الفضل جمال الدين ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت: مج11، ط1، 1996.جبران مسعود، معجم الرائد، معجم الفبائي في اللغة و الأعلام، ط3، بيروت، يوليو 2005.

6. المنجد الأبجدي، دار المشرق، بيروت، لبنان، ط1.

7. الرازي، محمد أبي بكر مختار الصحاح، دار الفكر الجديد، الأردن، ط1، 1996.

8. الزبيدي، محمد مرتضى، تاج العروس في جواهر القاموس، المطبعة الخيرية، المنشأة بجمالية مصر المحمية، ط1، القاهرة، 1306هـ.

9. ابن فارس: مقاييس اللغة.

خامسا: الأطروحات والرسائل:

1.الدوسري، فهاد بن محمد بن فهاد: وصف القوس في الشعر العربي. أطروحة ماجستير في البلاغة والنقد. السعودية. 1435هـ-1436هـ. جامعة أم القرى.

2.الدوسري، فوزية مبارك: الوصف لدى الشعراء الصعاليك حتى نهاية العصر الأموي. رسالة دكتوراه. 1429هـ-1430.

3.غريب، محمد يوسف: شعر الهجاء زمن الزنكيين والأيوبيين، رسالة ماجيستر، جامعة الخليل، 2007

4.فتحي أحمد كتانة، نهيل: دراسة أسلوبية في شعر أبي فراس، مذكرة ماجستير في قسم اللغة العربية، 1959-2000، الأردن (جامعة النجاح الوطنية)، ص 173.

سادسا: المجلات والدوريات والملتقيات:

1.أحمد علي محمد، التكرار و علامات الأسلوب في قصيدة نشيد الحياة للشابي، دراسة أسلوبية إحصائية، مجلة دمشق، مجلد 26، العدد الثاني، 2010، ص 49.

2.بركة، سام: التحليل الدلالي للصور البيانية عند ميشال لوغوارن. مجلة الفكر العربي المعاصر. ع 48-49/ 1988.

3.الخوري، نسيم: الحداثة في الشعر العربي، تر: حمو بوشخار، مجلة كتابات معاصرة، ع49، 2003.

4.درويش، أحمد: الأسلوب والأسلوبية، مجلة فصول القاهرة، مج10، ع1، 1981.

5.راضي جعفر عبد الكريم، تكرار التراكم وتكرار التلاشي. ظاهرة أسلوبية. مهرجان المربد الشعري الخامس عشر، 1999، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد، ط1، 2000 .

6.شرتح، عصام: الاغتراب الأسلوبي في شعر حميد سعيد، 2016.

7.صالح لحلوحي: الظواهر الأسلوبية في شعر نزار قباني، مجلة كلية الآداب جامعة محمد خيضر، بسكرة، جانفي 2011، عدد 08.

8.صالح، لحلوحي: الظواهر الأسلوبية في شعر نزار قباني. كلية الآداب واللغات بجامعة محمد خيضر- بسكرة، جانفي 2011.

9.عبد الرحيم آغا: سمير: جمالية التكرار في مجموعة الشاعر جمال الدين أديب، مجلة النور، 2011.

10. غيث محمد صديق، التحليل الدارسي للأطلال، لبيد دراسة تطبيقية، مجلة فصول، عدد 02، 1984.
11. فضل، صلاح: ظواهر أسلوبية في شعر شوقي. مجلة فصول. عدد4،3. 1981.
12. مجلة منتدى تونس التربوي: الوقوف على الأطلال، 2015/10/30.
13. المزطوري، محمد: صعوبات تلقي الشعر الجاهلي عند الناشئة، ملتقى ابن خلدون للعلوم والفلسفة والأدب، تونس، 02-02-2012.
14. المناصرة، عز الدين: شهادة في شعرية الأمكنة، مجلة التبيين، ج 1، 19910 الجزائر.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

شكر وتقـدير

الإهداء

فهرس الموضوعات

ملخص الدراســـة

المقدمة: .....أ

الفصل الأول: مفاتح البحث: الأسلوبية والطلل

المبحث الأول: الأسلوبية والوظيفة الشعرية. 7

المطلب الأول: الأسلوب والأسلوبية: 7

المطلب الثاني: خصائص اللغة الشعرية:.....9

المبحث الثاني: الطلل وملامح الوقفة الطللية في الشعر العربي: 18

المطلب الأول: الطلل: مفهومه بين اللغة والاصطلاح......18

المطلب الثاني: لوحة الطلل من المنظور القديم: 20

المطلب الثالث: ملامح الوقفة الطللية في الشعر العربي......23

الفصل الثاني: جماليات الاغتراب في الوقفة الطللية الهذلية

المبحث الأول: مفهوم الاغتراب. 33

المبحث الثاني: الطلل والاغتراب المكاني. 35

المبحث الثالث: الطلل والاغتراب الاجتماعي 52

المبحث الرابع: الطلل والاغتراب الأسلوبي. 69

الفصل الثالث: جماليات المكون الأسلوبي للطلل الهذلي

المبحث الأول: جمالية التقديم والتأخير في المكون الطللي 84

المبحث الثاني: جمالية الانزياح والإيحاء الدلالي في المكون الطللي......106

المبحث الثالث: الحذف بين الانزياح الأسلوبي وجمالية التلقي للطلل:.....135

الفصل الرابع: جماليات التشكيل الإيقاعي للطلل الهذلي

المبحث الأول: التشكيل الإيقاعي الداخلي للطلل......142

المبحث الثاني: التشكيل الإيقاعي الخارجي للطلل. 168

الخاتمة: 179

ملحق خاص بتذليل المفردات الخاصة بالأبيات الشعرية الهذلية 183

ملحق خاص بنسب الهذليين 194

فهرس الموضوعات 226