

عينية أبي ذؤيب الهذلي قراءة حاجية في العتبات والتخييل

فريال هديب*

ملخص

انحصر جهد الدراسة وسعيها في بحث الكيفيات الأسلوبية والبنائية التي حملت مقاصد الخطاب في قصيدة أبي ذؤيب الهذلي "العينية" التي بثت فيها ذات نفسه إثر موت أبنائه، وذلك باستثمار رؤى النظر الحجاجي الإقناعي الذي يستتب الطاقات التأثيرية لظواهر النصّ الأسلوبية، وفعلها في نفس المتلقي وعقله وصولاً إلى إذعانه لحمولات الخطاب الدلالية. وقد وقف البحث عند تقنيتين أسلوبيتين في القصيدة شكلتا مظهرًا حجاجيًا رئيسًا فيها هما: العتبات الشعرية الداخلية والخارجية، والتخييل الشعري استعارة وتشبيهًا. وتبينت الدراسة قصدية الشاعر، ووعي اختياره في بناء عتبات القصيدة وتشكيلها، والدلالات التي تمخضت عنها، وأنها جزء أصيل من الخطاب ذو خصائص وظيفية وجمالية معمارية. وأما التخييل فقد كان مرتبطاً أساسياً اتكاً عليه الشاعر ليبوح برويته للكون وللوجود بواسطة لوحات فنية تجاوزت التوظيف الزخرفي لتنهض بدور إقناعي تأثيري يجوس في نفس المتلقي وعقله، ويحمّله على الانشغال برؤى النص ومقولاته. الكلمات الدالة: حجاج، عتبات شعرية أو مطالعات شعرية، مجاز.

المقدمة

والإقناع لحمولاتها ومقاصدها وهما: عتبات القصيدة الخارجية والداخلية، والتخييل ببعديه: الاستعارة والتشبيه.

وقد حظيت العتبات بعناية بارزة لافتة من الشاعر في بنيتها اللغوية والدلالية، وفي موقعها من المتن الشعري. أما التخييل فقد تجاوز به الشاعر الغايات الجمالية الزخرفية، ووجهه ليحقق وظائف وغايات حجاجية تعمل على تقوية ما يريده، وتمكينه في المتلقي نفساً وعقلاً.

وستفتتح الدراسة بتعريف موجز للحجاج وتقنياته، وعلة اختيار قصيدة أبي ذؤيب لتقرأ وفق النظر الحجاجي وآلياته، موضحين أسباب توجه أبي ذؤيب في رثائه أبناءه صوب رؤية الموت بوصفه إشكالاً أفضى إلى التعامل مع الحدث الفاجعة شعرياً بصورة تغاير ما عهد من غرض الرثاء والمراثي.

وإثر ذلك ستبدأ الدراسة فصلها الأول ببيان السمات الحجاجية في عتبات القصيدة بادئة بعنيتي الاستهلال والختام اللتين شكلتا الإطار العام للقصيدة، ومن ثم عتبات السرد الشعري المتضمنة في القصيدة. وسينهض هذا الفصل بتحليل عتبات القصيدة نصياً قصد إضاءة طبيعة العلاقة التي تقيمها مع الخطاب، وقصد استخلاص الروابط الممكنة بينها وبين باقي مكونات النص ضمن بنية دلالية شمولية.

أما فصل الدراسة الثاني فوقف على الحجاج التخيلي، وستقوم الدراسة بتحليل استعارات القصيدة أولاً، وبيان طاقاتها التأثيرية، وما ينتج عنها من إقناع، وعقب ذلك ستعتمد على تحليل التشبيهات مستجلية الكيفيات التي جاءت وفقها، ومدى

ارتبط الخطاب الشعري بهمّ الإنسان جلاً وترحالاً، فرحاً وألماً، ورؤية للكون، وبما يشكّله من حضور وغياب، وولادة وموت. وبالرغم من أن أساليب الشعراء لا نقول رؤاهم، ولا تشي مكنوناتهم بصورة صريحة، وقريبة المأخذ دائماً إلا أن الاستعانة بتقنيات النقد المختلفة والمتعددة الاتجاهات والمشارب تسعف على تلمس طريق قد يبين شيئاً من حمولات الشعر، ويستجلي بعض أبعاده، ودلالاته ما ظهر منها وما بطن. ومع ذلك يظل البوح الشعري غير متفق عليه في كثير من الخطابات الشعرية التي تشكل نصاً عصياً على أن يقال فيه الكلمة الأخيرة؛ لأنه حمل ومقبل لغير رؤية نقدية، ولعل في هذا العصيان يكمن سرّ الإبداع الشعري وكنهه.

ومناطق انشغال هذه الدراسة ومرامها قصيدة من عيون الشعر العربي أطلقها شاعر حمل وجعاً وألماً صدرًا من فاجعة حفرت عميقاً في نفسه؛ إذ توفي أولاده الخمسة، وعاش ألم الغياب والفراق، مما خلق في نفسه موقفاً من الموت والوجود والفناء، فقال قصيدته باناً ذات نفسه راثياً الكون يائساً من حياة صراع البقاء فيها قاسٍ ومؤلم. وقد ارتأت الدراسة الوقوف عند ركيزتين شعريتين في القصيدة تشكلان أهم عناصر التأثير

* كلية الآداب، الجامعة الأردنية. تاريخ استلام البحث 2015/12/14، وتاريخ قبوله 2016/2/20.

وبالرغم من السّجال الذي دارت رحاه حول إخضاع الشعر للمفاهيم الحجاجيّة (الولي، اليردي، 2008) أ، إلا أنّ الباحثين انبروا يجرون مقاربات حجاجية لقصائد منفردة منتقاة أو لدواوين شعرية بأكملها (اليردي، 2010، عزوزي، 2014).

ويمتاز الحجاج الشعريّ "بعمله بشكل خفيّ وضمنيّ في مسعى اقتحام مناطق المتلقي الشعورية والفكرية. وكذلك العلاقات الحجاجيّة فهي ظاهرة أحياناً خفيّة في أغلب الأحيان؛ لأنّ الشاعر قلما يعتمد الروابط الحجاجيّة بل يربط الحجج بالنتائج فيما بينها. وكذلك الحجج فإن ربطها خفيّ نظراً لطبيعية البنية الشعرية" (بوقرة، 2012).

وقد وقع الاختيار على بحث السمات الحجاجيّة في نصّ يحدّ من عيون الشعر العربي، ولا يختلف الباحثون حول شعرية؛ فهو من أشهر قصائد الرثاء العربية التي تناولت الموت بصورة تتجاوز الاكتفاء بالبكاء، وبيان مآثر الموتى، إنها عينية أبي ذؤيب الهذلي في رثاء أبنائه والتي اختارها كل من المفضل الضبيّ وأبي زيد القرشيّ، وهذا الاختيار لا يمكن بحال أن يكون مردّه ومبتغاه عفو الخاطر أو عبثاً.

وقصيدة أبي ذؤيب ذات طابع فلسفي كوني؛ لذلك فإن جمهورها لا يتحدّد بفئة معينة بل هو جمهور يمتاز بالعمومية والامتداد على كل الأزمنة والأمكنة؛ فالموت في الفكر الميثولوجي العربي شكل هاجساً وجودياً يحفر عميقاً في النفس الإنسانية؛ وذلك لما يراه من فناء كل البشر وذهابهم إلى مجاهل الموت، ولكنه لم يلبث أن تحقق من أن صراعه البأس ضد هذا المارد الجبار إن هو إلا جهد ضائع لا بدّ أن يبيء بالفشل والخيبة والدمار" (زكريا) مما استوقف عنده الديانات السماوية والأرضية، والفلسفات جميعها (كارس، 1998/ الراوي، 2000).

ومضمون القصيدة وجوديّ في جوهره وحقيقته تقوم عليه فكرة وجود الإنسان فهو غير مخلد، والولادة والموت ثابتان من ثوابت الكون والحياة. وقد يقول البعض إن الموت لا يقتضي حجاجاً وإقناعاً فهو أكثر رسوخاً من أن يتجاوزه إنسان، أو حتى أن يتظاهر بتجاوزه وتناسيه فهو مشهد حياتي يوميّ حاله كحال الولادة إن لم يكن أكثر حضوراً، ولكننا في حضرة شاعر مبدع وصل الموت إليه، وانتزع منه خمسة من أبنائه، وبلغ الحزن في نفسه مبلغاً عظيماً إلى درجة أنه شكل في داخله صراعاً أفضى إلى أن الشاعر أخذ يحتاج ذاته هذه الذات التي تعيش حالة ألم ومعاناة قاسية، فمن شهد ولادتهم وظن أنهم سيبقون بعده قضاوا أمام عينيه الأمر الذي في ظني جعل نفسه ترفض ثابتاً من ثوابت الحياة القارّة وتكره وهو الموت؛ لذا فالشاعر قبل أن يحتاج المتلقي إنما يحتاج ذاته ويحاورها

ما تولده اللوحات ذات البناء التشبيهي من حمولات دلالية تعلق في نفس المتلقي، وتعثّر على مستقرّ لها في عقله، وتشغله حتى ما بعد قراءته الخطاب الشعري. وختام الدراسة جملة من النتائج والرؤى ترجو أن تكون قد حققتها أو قاربت ذلك.

مدخل: الحجاج والقصيدة:

حدّ الحجاج هو: بذل الجهد لغاية الإقناع. وهو طائفة من التقنيات الخطابية، والخطوات التي تقصد استمالة المتلقين إلى تبني موقف معين، وذلك بالاعتماد على تمثّلات حجاجية ذهنية مجردة أو حسيّة ملموسة تهدف إلى صلاحية رأي أو مشروعيته. وهو درس لهذه التقنيات التي من شأنها أن تؤدي بالأذهان إلى التسليم بما يعرض عليها من أطروحات، أو أن تعمل على زيادة ذلك التسليم. وأنجع الحجاج ما وفق في جعل حدّة الإذعان تقوى درجتها عند المتلقين بشكل يستقرّهم على العمل المطلوب تركه أو أدائه، أو للقيام بذلك في الوقت المناسب (صولة، 2001، سراج، 2010).

وليس هناك حجاج جاهز أو معطى من البداية فهو عملية يتم بناؤها تدريجياً. وتتأثّر فعالية الخطاب الحجاجي من طريقة بنائه، وتنوع عناصره، ودينامية مكوناته، لذا فالإقناع في الأدلة الحجاجيّة له دور مهمّ في عملية الإقناع والتأثير التي تختلف وفق الطرق والآليات المستعملة في التحاّج، وكذا في الأساليب اللغوية الإقناعيّة الموظفة في الخطاب (الرقبي، 2010)، وعليه فلا بدّ من ترتيب الحجج، ووضعها في مكانها المناسب لتمكينها في ذهن المتلقي، ولابد كذلك من إخراجها بصورتها النهائية في العملية التخاطبية اعتماداً على الانتقاء والاختيار لما يناسبها من أساليب القول وألفاظه الدالة.

أما الوسائل والتقنيات: التي تقع ضمن الاستراتيجيات الحجاجيّة، ويستثمرها المحاّج في محاولته التأثير والإقناع فهي (حشاني، 2013، الغزوي، 2006):

- 1- الوسائل اللسانية أي أدوات الاتساق والترابط والانسجام مثل: الحذف، والإحالة، والوصل والفصل، والتكرار.
- 2- الوسائل الأصولية والفلسفية مثل: القياس والتمثيل.
- 3- الوسائل البلاغية مثل: التشبيه والاستعارة، وأساليب علم المعاني والبديع. ومن ثم "فليس الحجاج في النهاية سوى دراسة لطبيعة العقول، ثم اختيار أحسن السبل لمحاوَرتها والإصغاء إليها، ثم محاولة حيازة انسجامها الإيجابي والتحامها مع الطرح المقدم، فإذا لم توضع هذه الأمور النفسيّة والاجتماعية في الحسبان فإن الحجاج يكون بلا غاية ولا تأثير" (ولد الأمين، 2000).

حجاج العتبات الشعرية:

أ - عتبة الاستهلال

أولت الشعرية العربية مطلع القصيدة عناية كبيرة لا تقل عن عنايتها بعناصر القصيدة الآخر وكأنهم بذلك يعوضون خلوّ القصيدة العربية القديمة من العنوان ما جعل المطلع يستقطب جلّ اهتمام المبدع والناقد في آن. وقد وصل اهتمام البلاغيين بالمطلع إلى اعتباره مقياساً بديعاً يعمل على إثارة الجمالية والجنب من قبل المتلقي، ولم يبقوا عند الإشارة المجردة إلى فنية المطلع، بل وضعوا شروطاً ومعايير تحقق مزاياه الفنية وأطلقوا عليه "براعة المطلع" أو "براعة الاستهلال" وتضمنت الشروط جوانب المطلع اللفظية والمعنوية، وجانبه الترابطي الذي يصله ببناء القصيدة كلها ويشدّه إليها (الحلي، 1989).

ولكل بناء مدخل ولكل مدخل عتبة ولكل عتبة هيئة، ولأن العتبات همسات البداية فقد أدرك الشعراء أهمية الاستهلال في القصائد بوصفها عتبة تشكل جسر عبور (حنفي، 1987) أ قصد الانفتاح على عوالم النصوص بما فيها من حمولات ترسم هوية للنص، وتقدم إشارات أولية للولوج إلى عالمه، وتبني كونا تخيلياً محتملاً. فهل حملت عتبات أبي ذؤيب ما يؤهلها لتكون ذات طاقات حجاجية؟

وقبل بيان ذلك نعرض رأي أحد الباحثين الذي لم ير في مقدمة قصيدة أبي ذؤيب ومن ضمنها المطلع إبداعاً معبراً يتساق والحدّث الجللّ الفاجعة الذي انبثقت منه قال حنفي: "إن القصيدة تحدثت عن الحزن والألم، ولكنها لم تعبّر عن هذه الفاجعة كما ينبغي أن تعبّر شاعرية مثل شاعرية أبي ذؤيب الذي لا يكاد النقاد يختلفون على أنه أشعر هذيل، ولا يكادون يختلفون أيضاً على أنّ هذيلاً كانت حينئذ أشعر قبائل العرب، هذا مع أن القصيدة كانت بالغة الروعة والشاعرية في عناصر أخرى غير عنصر الحزن المباشر، أو الحديث الصريح عن الحزن، وهنا يثور سؤال آخر: كيف ترتفع القصيدة في حديث العناصر غير المباشرة لموضوع القصيدة، ثم لا ترتفع بهذه الدرجة في العنصر الأصلي المباشر وهو حديث الموت والحزن" (حنفي، 1987) ب.

يعلل الباحث حنفي لهذه المقدمة غير الموفقة حسب رأيه بأن ابا ذؤيب وجد "أن الحزن يكاد يهدّ كيانه هذاً، وهو في بيئة تتنافس في القوة، ولا زالت صراعات الجاهلية حول التنافس في القوة الفردية لم تزل كل الزوال، فلم يكن غريباً أن يشعر أبو ذؤيب أن ضعفه تحت وطأة هذه الكارثة سينزل بقره في المجتمع، وسيفتح أعين الشامتين وألسنتهم، فأنشأ هذه القصيدة لا ليعبّر بها عن حزنه، وإنما ليعبّر عن جلده واحتماله" (حنفي، 1987) ج.

حملاً لها على الإذعان والقبول بهذا الثابت الكوني الذي لا تستطيع أمامه دفعاً ولا رداً، فالقصيدة إقناع للأنس أولاً للاستسلام أمام ما لا طاقة لها به، وإقناع للآخر ثانياً.

وموقف "أنا" الشاعر من الموت حوله إلى مشكلة عنده، وسبب تحول الموت إلى مشكلة عند بعض الناس كما يرى أحمد بدوي أن الموت يتّصف بصفة الإشكال التي تتحول عند البعض إلى مشكلة وذلك "حينما يشعر الإنسان شعوراً قوياً واضحاً بهذا الإشكال، وحينما يحيا هذا الإشكال في نفسه بطريقة عميقة، وحينما ينظر إلى الموت كما هو من حيث إشكاليته هذه، ويحاول أن ينفذ إلى سرّه العميق، ومعناه الدقيق من حيث ذاته المستقلة" (بدوي، 1945) أ فكيف هي إشكالية الموت؟

يحدد عبد الرحمن بدوي عدداً من السمات التي تجعل من الموت إشكالاً وهي: إنه من ناحية وجودية فيه قضاء على كل فعل، وهو نهاية للحياة بمعنى مشترك، والموت نهاية معلقة فلا بدّ أن يقع يوماً ما، وهذا يقين لا سبيل إلى الشك فيه لكنّ الإنسان مع هذا اليقين جاهل بصورة مطلقة في زمان حدوثه؛ فالموت علم مطلق وجهل مطلق. وآخر السمات الإشكالية للموت أنه حادث كلّ مطلق فالكّل قانون، وهو كذلك حادث جزئي جزئية مطلقة أي أن كل إنسان يموت وحده، ولا يمكن أن يكون إنسان آخر بديلاً عنه، وهذا مصدر لإشكالية الموت المعرفية فلا سبيل لإدراك الموت إدراكاً حقيقياً لأننا ندرك الموت في آثاره الخارجية حسب (بدوي، 1945) ب.

إذن الموت مشكلة عند أبي ذؤيب، وهذه المشكلة أفضت إلى خطاب شعري يتجاوز البكائيات التي عهدناها في شعر الخنساء على سبيل المثال، ويتوجه نحو أبعاد إنسانية تتخطى الأنا لتصل رسالته إلى الكون، وما فيه من كائنات يوحدتها ذات المصير، لذا نرى خطاب الشاعر يحمل آليات حجاجية عدّة توسّل بها معبراً عن يأسه وألمه في مآلات الحياة الإنسانية. وسنقف عند نوعين من وسائل الحجاج التي توفرت عليها القصيدة، وهما: حجاج العتبات، والحجاج البلاغي التخيلي؛ فالقصيدة ذات بنية حجاجية عامّة في بدئها وختامها، وبنية حجاجية داخلية متصلة بلوحاتها السردية الثلاث. ولا يمكن بحال فصل العتبات عن قضية القصيدة ورؤيتها، فضلاً عما تحمله العتبة ذاتها من أبعاد حجاجية. وأما الحجاج والتخيل (استعارة وتشبيهاً)، فقد انبرى منظرو البلاغة الجديدة لإثبات الحمولات الإقناعية الحجاجية لفنون البلاغة وعلى رأسها الاستعارة (عبدالرحمن، 1991)، (كرتوس، 2011) وسنحاول بيان الوجوه الحجاجية البلاغية عند الشاعر، ومدى مساهمتها في تعميق رؤية خطابه الشعري.

لنفس السامع، أو أن يُشَرَّبَ ما يؤثر فيها انفعالاً، ويثير لها حالاً من تعذيب أو تهويل أو تشويق أو غير ذلك" (القرطاجي، 1966) ب فأمين يقع استهلال أبي ذؤيب من ذلك؟.

جاء افتتاح أبي ذؤيب واستهلاله على شكل بنية استفهامية: أمن المنون وريبها تتوجع

والدهر ليس بمعتبٍ من يجزع

قالت أميمة: ما لجسمك شاحباً

منذ ابتدئت ومثل مالك ينفع

أم ما لجسمك لا يلائم مضجعاً

إلا أقضّ عليك ذاك المضجع

فأجبتها: أما لجسمي أنه

أودى بني من البلاد فودعوا

يرى عز الدين اسماعيل أن بنية السؤال / الجواب توشك

أن تكون "أساساً دائماً لأي حركة ذهنية، وأي تعامل مع الواقع،

ومع الحياة، ومع الإبداع، ومع الآخرين، ويشكلان كذلك

السؤال / الجواب جزءاً ضخماً للغاية عندما نستقصيه في بنية

اللغة التي نستخدمها في مستويات الاستخدام المختلفة"

(اسماعيل، 2005) أ، ويرى أن المبدع قد ينطلق في إبداعه من

سؤال، وأن أعمال الأديب الواحد قد تكون "بمثابة إجابات عن

الأسئلة التي طرحها في رحلة حياته على نفسه، أو طرحها

الظروف عليه على حدّ سواء بغض النظر عن كون هذه

الأسئلة ظاهرة أو مضمرة (اسماعيل، 2005) ب، وبواسطة

السؤال يستطيع المبدع طرح قلقه الوجودي على الآخرين. ولكن

ما علاقة السؤال بالحجاج والإقناع؟

تربط سامية الدريدي بين الحجاج والسؤال ربطاً متيناً يقوم

على تحليل عدد من النصوص التساؤلية، وقد انتهت إلى أن

الاستفهام يحمل طاقاتٍ إقناعيةً كامنة؛ فالافتراضات "الضمنية

في بعض الأسئلة هي التي تجعل من الاستفهام يحمل أسلوباً

حجاجياً؛ لأن أية إجابة مهما كان نوعها لا بد أن تسلم بتلك

الافتراضات بل تقرّ ضمناً بصحتها" (الدريدي، 2005) ب،

وترى أن السؤال اقترن بميلاد الفلسفة التي قامت على المسألة

التأسيسية، وأنّ عملية التفلسف لا تعدو أن تكون أسئلةً تطرح

في محاولة للكشف عن أجوبة ولما كان "الكلام إثارة للسؤال أو

استدعاء له فإنه يولد بالضرورة نقاشاً، ومن ثم حجاجاً فإذا

بالكلام والحجاج متصلان على نحو عميق" (الدريدي، 2005)

ج، وعلى "هذا النحو ندرك خطورة طرح الأسئلة في الخطاب

إنها وسيلة هامة من وسائل الإثارة ودفع الغير إلى إعلان

موقفه إزاء مشكل مطروح، هذا الموقف يحدده المتكلم بقرائن،

وموادّ اختبارية تحضر في السياق، وتقود عملية الاستنتاج

المتصلة بالسؤال المطروح" (الدريدي، 2005) د.

إن عظم المصيبة التي حلتّ بالشاعر تنفي ما ذهب إليه الباحث؛ فمع أن أبا ذؤيب ذكر التجلد والتصبر والشامتين إلا أنه من الصعب قبول تعليل تجنّب الشاعر الحديث عن مقدار حزنه ومعاناته بخوفه من انتقاص قدره وقوته أمام الآخرين؛ فالمصيبة التي حلتّ به كفيلة بأن تسبب انهياراً لأي إنسان مهما كانت طاقات احتماله وتصبره، لكنّ أبا ذؤيب حوّل مصيبته شعرياً إلى فلسفة حياة ارتقت بالقصيدة إلى أبعاد إنسانية عامة لما اكتتفها من دلالات عميقة، وأساليب حجاجية متنوعة تحاور النفس الإنسانية مهما كان زمانها ومكانها. فغاية القصيدة لم تكن بكائية في مقامها الأول بل كانت غايتها ومقصدها أعمق من البكاء الصريح المباشر على الأبناء والحزن عليهم. إنّها بكائية على الوجود الإنساني بكل مظاهره الأمر الذي عمّق في رؤيتها، وجعل خطابها يقفز على الهمّ الشخصي والحزن الذاتي، وألفتها من عقل البكائيات التقليدية لتنتقل إلى مجال أرحب وأوسع يمتدّ مخاطباً الإنسان في كل زمان ومكان وهذا الخطاب الإنساني هو ما يبيقي القصيدة حيّة وحاضرة.

والابتداء "افتتاح للقول، يؤسس قواعد النص: معانيه وإيقاعه ورؤيته، ويتضمن نواة دلالية مركزية، تنمّيها وتوسّعها بفقية الأبيات، فتحاذيها وتسير في ركابها، إنه قاعدة تحدّد فضاء المعنى ولون الإيقاع. وبإمكاننا أن نعتبره عنواناً للنص؛ فهو الدليل عليه في تنقله وتداوله، ومع ذلك فإن المطلع وإن كان يفصح عن أشياء، فإنه يحتفظ مقابل ذلك بأشياء مسكوت عنها؛ لعدم اتساع مساحة القول من جهة، ولربط المتلقي بالخطاب وشده إليه. ويبسط الابتداء حبلأً دلاليًا نمسك به، ويعلق انتظارنا، ويقلق راحتنا حيناً بالشك والنقص، فهو بمثابة وجه شبه متّنع" (حنفي، 1987) د.

وضرورة الإجابة في بناء الاستهلال تعود إلى أن "الانطباع الأولي للنفس يكون أقوى وأكثر فعالية من غيره، ولأنه من ثم سيسحب آثاره على ما يليه؛ فإذا كان حسناً انجذبت النفس إلى النص الذي ينقل التجربة، وتفاعلت معه، وبهذا يكون عاملاً مهماً في إثارة التخيلات المناسبة فيها، وأقدر على إحداث الاستجابة المناسبة (ناجي).

وقد أشار حازم القرطاجني إلى دلالة الاستهلال وعلاقته بالإبداع الشعري فقال: "وتحسين الاستهلالات والمطالع من أحسن شيء في هذه الصناعة، إذ هي الطليعة الدالة على ما بعدها المنتزلة من القصيدة منزلة الوجه والغزة، تزيد النفس بحسنها ابتهاجاً ونشاطاً لنلقي ما بعدها إن كان بنسبة من ذلك. وربما غطت بحسنها على كثير من التحوّن الواقع بعدها إذا لم يتناصر الحسن فيما وليها" (القرطاجي، 1966) أ، ويقول: "ومما تحسن به المبادئ أن يصدر الكلام بما يكون فيه تنبيه وإيقاظ

يسمح بإسناد أسئلته إلى سائلين، والإجابة عن شخصية السائلة في البيت الثاني أي بعد السؤال الذي جاء دون سائل يشي بأهمية السؤال مقابل السائل والبدء بالسؤال قبل الإشارة بـ "قال" أو "قالت" يعطي الأولوية للسؤال، ويظهر السائل في مرتبة تالية سرعان ما تختفي وكأنها غير موجودة إذ إن حوارها مع الشاعر لا يتعدى البيتين ثم يتوقف حديثها، وكأنها جاءت أو خلقت لتؤدي هذا الدور، وتختفي ليبقى السؤال حاضراً، ولتبقى قضيته تشكل هماً ووجعاً وجودياً عن الشاعر وعند متلقيه.

وقد يكون الشاعر نفسه هو السائل وفق ما وصفه طه عبد الرحمن مما يقودنا إلى بعد حاجي آخر مرتبط بالعبء التساؤلية وهو "التشخيص"، إذ يرى فيه طه عبد الرحمن نوعاً من أنواع الحجاج الذي سمّاه "الحجاج التقويمي" وهو: "إثبات الدعوى بالاستناد إلى قدرة المستدل على أن يجرد من نفسه ذاتاً ثانية ينزلها منزلة المعارض على دعوة لها هنا لا يكفي المستدل بالنظر في فعل إلقاء الحجّة إلى المخاطب، واقعاً عند حدود ما يوجب عليه من ضوابط، وما يقتضيه من شرائط، بل يتعدى ذلك إلى النظر في فعل التلقي باعتباره هو نفسه أول متلقٍ لما يلقي، فيبني أدلته أيضاً على مقتضى ما يتعين على المستدل له أن يقوم به، مستنبطاً استفساراته واعتراضاته ومستحصراً كلّ الأجوبة عليها، ومستكشفاً إمكانات تقبلها واقتناع المخاطب بها، وهكذا فإن المستدل يتعاطى لتقويم دليله بإقامة حوار حقيقي بينه وبين نفسه مراعيّاً فيه كل مستلزمات التخاطبية من قيود تواصلية، وحدود تعاملية حتى كأنه عين المستدل له في الاعتراض على نفسه (عبد الرحمن، 1998) أ. وبناء على مقالة عبد الرحمن فإنّ أبا ذؤيب قد اختبر رؤيته قبل أن يبتئها الآخرين، ومارس فعل النقد والاستجابة الأولى لخطابه عبر البنية الاستفهامية التي حملت بؤرة النص.

هذا السؤال المطلق هو سؤال الوجود وصراع الوجود، وهو سؤال المبدع وسؤال المتألم لذا فالأقوى تأثيراً ألا يسنده لأحد آخر، بل أن يسنده إلى نفسه بصورة غير مباشرة ل يبدو السؤال وكأنه سؤال كل إنسان مما يطبع القصيدة بطابع إنساني كوني، ويخرجها من الدائرة الذاتية الضيقة إلى دائرة أعم وأوسع.

ويرى الباحث عيد بلبع أن "السؤال أكثر التراكيب اللغوية الفنية استدعاءً للمثيرات عند المتلقي؛ فهو يمارس إثارة الدهشة الناجمة عن قطع رتابة التلقي المستكين، ووضوح المتلقي لخمول وطأة استقبال التراكيب الجاهزة، ويمارس فعل المفاجأة التي تنتهك جمود التوقع لتنشأ جدلية حيوية حركية بين المبدع والمتلقي عبر تركيب السؤال، ذلك الذي يجعل المتلقي فاعلاً أصيلاً في التجربة الإبداعية بما تتضمنه من جدلية لا تزول بين المبدع والمتلقي" (بلبع، 1999) أ.

إذن بدأ الشاعر خطابه مستهلاً إياه باستفهام لابد وأن ينتج بطريقة ثنائية بين ذواتين واقعتي الوجود أو الإضمار، أو أن إحداها واقعية والأخرى مضمرة. فمن هي الذات السائلة التي توجهت بخطابها إلى الشاعر، واستهلت خطابه الشعري متسائلة؟

يرى منظرو الحجاج أنّ المبدع حين يطرح أسئلته عبر العمل الإبداعي فإن الذات السائلة قد تكون من اختراع المبدع ومن متخيله، وهذا المخاطب المتخيل في السؤال يكون بالنسبة لمن يحاجج عبارة عن "بنية منهجة" أي أنه يؤطر القول ويجعله ملائماً لظروفه الوارد فيها، وهذا المحاور المتوهم الذي يجرده المتحدث من نفسه، أو من المقام يكون نتاج دراية عميقة بأحوال المخاطبين، وبمحوهم الثقافي والحضاري، فهو الحامل للخصائص الجماعية الكبرى التي يتقاطع فيها السواد الأعظم، أي أنه الثقافة والحضارة والمجتمع والنصوص الخلفية الثابته في اللاوعي الجماعي. وهذا المخاطب المتخيل قد يكون كونياً من دون خصائص، أو معالم محددة عاملاً شاملاً، ويكون محدداً نابعاً من مكونات مقام القول وإمكاناته (ولد الأمين، 2000) ب. فهو عبارة عن كائن ينجزه المتكلم، وهو أحد بني النص النفسية الداخلة في إنجاز النص أو الخطاب. وهذا "المخاطب المتخيل الذي يحتويه المتكلم فعلياً يؤدي أساساً نقطتين: إحداها حاجية، والأخرى حوارية، وأولاهما تتبثق من الثانية؛ لأنه انطلاقاً من الأجوبة المتخيلة التي يفترض أن تكون مطروحة في المقام يكون مسار الكلام، وطبيعة مكوناته البلاغية واللغوية (ولد الأمين، 2000) ج. وعليه فقد ابتكر أبو ذؤيب مخاطباً ومحوراً ليؤدي وظيفة معينة في الخطاب، ومن ثم ستره يخفيه ويبعده عن المسار الذي سيتخذه الخطاب فيما بعد؛ لذلك بدا هذا المخاطب من غير ملامح وسمات وخصائص سوى أنّه امرأة حُدد لها اسم قد تكنى به مئات النساء، ولم يقف عنده الشاعر كثيراً لأنه جاء لغاية ومن ثم اختفى أو أخفى.

وعليه فسائل أبي ذؤيب لم يحمل إلا دوراً هامشياً قصد من ورائه التقديم أو الاستهلال، ودليل ذلك أن الكشف عن هويته لم يتم في بدء الحديث بل كشف الشاعر عنه في البيت الثاني؛ لأن أولوية الشاعر كانت السؤال ذاته، وليس السائل المخلّق أو المفترض الأمر الذي حدا بأحد الباحثين إلى اعتبار أن هناك سائلين اثنين وليس سائلاً واحداً لم يكشف عن أولها، وكشف عن ثانيها فقال: "وهذا الصوت الأول الذي لا يعلم مصدره لكن يومه بمناخ الديالوج الحواري يشفعه صوت آخر معلوم المصدر هذه المرة (درويش، 1997). ولكن رغبة الشاعر في طرح السؤال والانتقال منه إلى همّة الرئيس لا

(1978). إذن سؤال خرج معناه إلى الإنكار على النفس، أو تعجب من فعلها شكل صرخة تساؤلية حاجية لكن هذا الحجاج ببنائه الاستفهامي قوي واشتد وقعه حين استدعى ما بعده، وهو جملة إسمية تحمل إثباتاً لحقيقة وكأنها غابت عن الشاعر تحت وطأة الألم والصدمة فالدهر لا يلتبس عذراً لمن يتوجع ويتألم من المنون بوصفها حقيقة لابد أن يذوقها كل كائن حي. فجاء بها الاستفهام قارة أمام ناظره: "والدهر ليس بمعتب من يجزع". فالاستفهام لا ينكر الألم والتوجع بل ينكر أن يكونا بسبب ثابت دنيوي لا مراء في حدوثه وإن تأخر وهو الموت.

ولكن لم اختار أبو ذؤيب السؤال عوضاً عن تراكيب آخر قد تحقق بعض غايته، ونستعين مرة أخرى بما قاله عيد بلبع حول الاتكاء على الأسئلة، ومردّه النفسي عند المبدع فيقول: "إن أقصى درجات التوتر قد لا تدع للمبدع فرصة لتجسيد لغوي في عمل فني؛ فالانفعال الحاد قد يعقد اللسان فتتشابك الأحاسيس في اختلاط واضطراب، ومن هنا يبين الاتكاء على السؤال عن حدة الموقف، وحرارته التي قد تصل بالشاعر إلى حدّ الانهيار، فجوهر السؤال لا ينكشف بالنظر إليه على أنه مجرد تركيب له فاعليته فحسب، بل لأنه يلفت إلى نوع من عجز المبدع عن إعداد التراكيب الجاهزة مهما يكن نوعها في بعض مواضع استعمال تركيب السؤال، أو لأن هذه التراكيب تقف عاجزة عن تحقيق ما يمكن أن يحققه السؤال في بعض مواضع الاستعمال الأخرى، وبذلك يصبح العجز دالاً بذاته؛ لأنه ليس عجزاً بمعنى الخور والضعف، وعدم القدرة بقدر ما هو تجسيد للعجز في كيان لغوي دالّ بذاته" (بلبع، 1999) د. وهنا نتفق مع الباحث في هذا التعليل؛ فالمواجهة الأولى لحدث الموت تبدأ بطرح الأسئلة، وكأن الاستفهام هو القادر في تلك اللحظة القاسية على حمل همّ المبدع ووجعه بل وجع كل إنسان، وهو المعبر الصادق عن تلك اللحظة التي نقف فيها أمام الوجود بشقيه: الحياة والموت. والاستفهام يتضمن حيرة المبدع وإنكاره ورفضه وغضبه في آن. وهو الذي يخلق فضاءات الجدل والحوار واختلاف الرؤى ومنه انبثق العمل الإبداعي وتشكل. في حين إن الشاعر حين مضى في خطابه الشعري اتكأ على بنيات أسلوبية أخر قامت على الاستعارة والتشبيه في تصويرها الموت وجبروته، وفي تصويرها ضحاياها وضعفهم المطلق أمامه، وكانت معبرة عن رؤية الشاعر في معمارها وفي موقعها.

إذن فقدت حققت هذه العتبة شرط إبداعها وحجاجيتها المستوحاة من استراتيجية موقعها من بنية الخطاب، ومن حمولاتها الدلالية الأمر الذي يوصلنا إلى أن السؤال من أمعن

ويرى أن أقصى درجات التواصل بين المبدع والمتلقي "تتحقق حين يوضع المتلقي أمام سؤال لا شك في اختلافه عن الأساليب التقريرية الإخبارية، أو الأساليب التصويرية البيانية من ناحية أخرى (بلبع، 1999) ب.

ويذهب كذلك إلى أن "السؤال في تجاوزه المبدع إلى المتلقي لا يكشف فقط عن رؤى المبدع وموقفه من الأشياء، ولكنه يحمل المتلقي على رؤى، فما عداه من التراكيب تصل إلى المتلقي بدلالاتها جاهزة، أو قل بدلالة مغلقة، أما السؤال فيصل بدلالة ناقصة، وإنما يأتي اكتمالها على لسان المتلقي، أو في ذهنه" (بلبع، 1999) ج.

وفي رؤية الباحث هذه شيء من المبالغة من استثمار البنية الاستفهامية وقيمتها في إبداع المعنى مقابل الجملة التقريرية أو التصويرية البيانية؛ لأن كل بنية تحقق وظيفة معنية داخل النص إذا أحسن اختيار تركيبها، واختيار موضعها في جسد النص ومعمارها لترفع من طاقات الكلام وقدرته على النفاذ والتأثير؛ فليس كل استفهام يرتقي برؤية النص، ويستثير المتلقي عقله وقلبه. وهذا ينسحب على كل التراكيب إذ ليس كل استعارة أو تشبيه يؤدي وظيفة وتأثيراً، وذلك إذا لم يحسن اختيار المبدع طريقة بنائها واختيار موضعها في النص؛ لذلك على المبدع أن ينقّب عن الوسائل التي تشكل منبهات عند المتلقي ويتوسل بها تحقيقاً لإقناعه والتأثير فيه. وقد نبّه القرجاني إلى ما يؤثر في اختيار المبدع أسلوباً دون آخر فقال: "والأقوال الشعرية تختلف مذاهبها وأنحاء الاعتماد فيها بحسب الجهة أو الجهات التي يعتني الشاعر فيها بإيقاع الحيل التي هي عمدة في إنهاض النفس لفعل شيء أو تركه، أو التي هي أعوان للعمدة. وتلك الجهات هي ما يرجع إلى القول نفسه، أو ما يرجع إلى القائل، أو ما يرجع إلى المقول فيه، أو ما يرجع إلى المقول له..." (القرجاني، 1966) ج.

أما السؤال: "أمن المنون وربها تتوجع"، فالاستفهام يحمل صرخة واعتراضاً ينكران على الشاعر توجعه وتألمه بسبب الموت، وهمة الاستفهام كان حرياً أن تتصل بالفعل أي: أنتوجع من المنون وربها، ولو صار السؤال على هذا الشكل لما حقق الاستفهام غايته، ولما كان معبراً عن القلق الذي يعتمل داخل الشاعر، أو حتى عن الصراع الوجودي، أو عن السؤال الوجودي لذلك قال "أمن المنون" المنون هي عنوان قضيته وسؤاله الأبدى، وليس وجعها ومعاناتها، وهذا المعنى "ليس أساس البيت فقط وإنما جرى في القصيدة كلها حتى كأنه أشيع نغمة بين أنغامها، وأدور معنى في أجزائها، وكأن القصيدة كلها حاشية عليه. وهذه الهمة أدخلها الشاعر على متعلق التوجع، ولم يدخلها على الفعل نفسه" (ابوموسى،

شرطَ عدّها عتبةً خارجيةً أبقت المتلقي منشغلاً بالنص، وما العناصر التي شكلت هذه العتبة، وما وجه حاجيتها؟

أرى أن البؤرة الحجاجية في العتبة الختامية كان منطلقها من نهاية البيت في قوله: "لو أنّ شيئاً ينفع"، فالتمني هنا تمنّ يأس، صاحبه على قناعة راسخة قارّة بالنتيجة الحتمية، والختامة كأنها تلخص كلّ لوحات القصيدة، وكلّ النماذج التي توحدت في النهاية في بروزها وكأنها عصية على الفناء والموت، وبدا هذا الكمال بأشكال وصور متعددة توجت بالبطلين المثاليين في القوة البدنية والنفسية والتاريخ الحافل بالمدح، ولكن الموت كان، أقوى وله فصل المقال ومآله. وخبر "أنّ" جاء جملة فعلية (ينفع) ترسّخ استمرارية صور الموت التي سبقت العتبة الختامية، وبهذه الاستمرارية تفتح أمام المتلقي مزيداً من الأبعاد والرؤى والصور لهذا الصراع الدائم فهي من جهة تصل المتلقي بما سبق، وتفتح له أبواباً خارجية يكتنفها هذا الصراع من جهة أخرى.

ولو وقفنا عند العتبة الختامية في شطرها الأول حيث يقول:

"وكلاهما قد عاش عيشة ماجد"

فإنّ الضمير "كلاهما" وإن كان ارتداده القريب إلى البطلين، فالسياق الشعري يسمح بأن يمتد في إحالته إلى السرديتين السابقتين؛ فحمار الوحش قد تمكن من العيش برغد وسلام مع أخته الأربع ربحاً من الزمن إلا أنّ الموت قد عكّر صفو هذه الحياة واجتثهم منها رغماً عنهم، وثور الوحش المسنّ لا بد وأن فترة من حياته قد اتسمت بالهناة وراحة البال ورغد العيش قبل أن يباغته الموت عن طريق الكلاب التي حولت أمنه خوفاً وترويعاً. بل إننا لا نبالغ إذا ذهبنا إلى أن إحالة الضمير في "كلاهما" عامة شاملة للكائنات جميعاً لذا فإن البيت كلّ يرتد داخل النص وخارجه تأكيداً وتمكيناً وامتداداً للرؤية ذاتها. لذلك فالعتبة الختامية ذات اتجاهين داخلي وخارجي: أما الداخلي فيرتد بنا إلى داخل القصيدة فهو يلخص ما ورد فيها بل جاء ترديداً لأصوات قد سبقته في ثنايا القصيدة مثل: "ولكلّ جنب مصرع" "إذا المنية أقبلت لا تدفع"، "ألفيت كل تميمة لا تنفع" وتشكل هذه الأصوات غاية البوح الشعري في القصيدة. أما اتجاهها الخارجي فيكمن في أنها تفتح أمام المتلقي آفاق تعرض المزيد من صور الصراع، والمحاولات اليائسة للبقاء ولكن دون جدوى.

وهذا الانفتاح الخارجي هو الذي يبقى المتلقي مشغولاً بقضية النص، ولا ينفكّ يجدّد صور الصراع، ويتنوع فيها لتوصله إلى اللاجدوى والفائدة "وبقاء البنية مفتوحة يمنحها امتداداً زمنياً وتجريبياً غائباً يحبل النص بأكمله إلى علاقة جدلية بين الحضور والغياب (أبو ديب، 1986) أ، فيغدو

التركيب في طاقته الإقناعية إذا أحسن استثماره تركيباً وموقعاً من جسد القصيدة ليكون هو المعبر الأقوى ضمن خيارات عديدة قد لا تحمل طاقته التأثيرية نفسها في المقام نفسه.

ب- عتبة الختام:

وكما أنّ للقصيدة عتبة بدء فلها عتبة ختام:

وكلاهما قد عاش عيشة ماجد

وجنى العلاء لو أنّ شيئاً ينفع
ولكن هل يعدّ بيت الشعر الذي يختم القصيدة عتبة؟
فالعبارات مقدّمت لما يليها، وآخر بيت لا توالي له؟ إنّ عمدتنا في عدّ نهاية القصيدة عتبة ما قاله الباحث حميد لحداني في دراسته النظرية حول عتبات النص الإبداعي إذ عرض لكتاب الباحث (فيليب هامون) الذي وقفه على دراسة نهايات النصوص، وعرض فيه رؤية تميز بين "خاتمة النص" و"نهاية النص"، فقال: "فإذا كانت الخاتمة تعلن إغلاق النص، فليس من الضروري أن يكون فعلاً قد بلغ نهايته" (لحداني، 2002) أ، ويعلق حميد لحداني على رؤية (هامون): "إنه يتساءل فيما إذا كانت الخاتمة مجرد حدّ فاصل بين منطقتين: فإذا ما تمّ الأخذ بنظرية المعنى من النمط التجميعي التي ترى في الغالب أن آخر النص يحقق الإشباع الدلالي بالنسبة للقارئ، فإن الخاتمة لا يمكن اعتبارها بالضرورة هي النهاية الفعلية للنص، وهذا يعني أنه يميل إلى الاعتقاد بأن الخواتم ليس من الضروري أن تنهي كل علاقة للقارئ مع النص رغم بلوغ نهاية القراءة المباشرة للنص" (لحداني، 2002) ب؛ لذلك عدّ لحداني الخواتم عتبات للنص لكنها ليست عتبات دخول مثل المطالع أو البدايات بل هي عتبات خروج. وبلوغنا هذه العتبات لا يعني وصولنا نهاية النص كما هو حال البدايات والمطالع التي ينهي دورها حال أن نلج النص فقال: "ومن البديهي أن نتصور القارئ وقد أنهى قراءته للنص، وقد وجد نفسه لا يزال مشغولاً بعوالمه، مما يدل على أنّ الخاتمة ليست بالضرورة علامة نهاية اشتغال المتلقي مع النص، ولا نتصور وجود اشتغال ما للنص بالنسبة للقارئ قبل اللقاء به أول مرة، بينما نتصور دائماً أن هذا الاشتغال وادّ بعد بلوغ خاتمته. هل يدفعنا هذا إلى القول إنّ النصوص لها بدايات لكن ليس لها نهايات بل خواتم تغلق النص، ولا تتجج أبداً في إغلاق اشتغاله في أذهان القارئ" (لحداني، 2002) ج، وتأسيساً على ذلك نسأل هل كان أبو ذؤيب حريصاً على جذب المتلقي في نهاية خطابه كما كان حريصاً على جذب بعبئته الأولى؟ وهل عمل على شدّ وثاق المتلقي الفكري معه؟

لا بدّ أنّه حريص على إبقاء العلاقة مع المتلقي حتى يصلح معاً إلى نهاية الإضاءة الشعرية فهل حققت خاتمة أبي ذؤيب

أبطال القصة، ويتساوون في النهاية التي تنذر بها اللازمة المتكررة وكأنها تفتتح السرد وتنذر بنهايته، أو أنها هي المشكلة للنهاية؛ و"التكرار ظاهرة أسلوبية متأصلة في نسيج الخطاب وبناء، لها دور في سبك الخطاب وتماسكه، ولها ارتباط عميق بمقاصد الخطاب، وتعدّ في الدراسات البلاغية القديمة والحديثة من وسائل التأثير والإقناع، بل قد تتجاوز هذا التأثير إلى الدفع نحو تنفيذ الفعل، وتغيير السلوك، وهي الغاية القصوى من الحجاج، وإن شئت فهي الرتبة العليا في السلم الحجاجي (سلمان، 273/1، العبد، 2002)". واستثمار التكرار في الشرط الأول من عتبة البدء للسرديات عمل على ترابطها معاً من جهة، والتحامها مع النص من جهة أخرى؛ فكل سردية تحيل على ما قبلها ومن ثم يحدث السبك بينهما، ويأخذ بعضها برقاب بعض، وكلما زاد الارتباط والسبك بين أجزاء الكلام كان وصول المتلقي إلى غاية المقصد الشعري أسرع وأنجع، فالبات في الخطاب لا بدّ أن ينتقي أجزاء خطابه ومفاصله بدقة، وأن يصل بينها لتبدو أجزاءها مشدودة، وينمي كل جزء أو كل انتقال من سابقتها وتنشأ بصورة طبيعية على نحو يوجه المتلقي إلى غاية أو وجهة معنية يقصدها؛ فالتكرار يعدّ من وسائل الانسجام والاتساق النصّي (عبد المجيد، 1998، خطابي، 1991).

أما بنية اللازمة التركيبية فهي الأخرى تحمل عناصر حاجيّة ذات أبعاد فاعلة في مقاصد القصيدة ورؤيتها؛ ووردت على هيئة جملة إسمية خبرها جملة فعلية سبقت بنفي (لا يبقى) هذه الصيغة فيها إفادة استمرارية الحدث، وعدم انقطاعه، وقد يكون في هذا حكمة وجودية تهدف إلى أن الإنسان بوسعه الوصول بعد تدبر وتفكير في أسرار الكون إلى الاعتقاد بأنّ ليس هناك بقاء للأحياء جميعها، وهو وصول مؤسس على الوعي والتأمل ومعاودة النظر، وذلك بخلاف لو كان سياق النفي على هيئة (لن يبقى) الذي لا يقدم فرصة للمتلقي لكي تقتنع ذاته بعد طول تدبر أو تفكير؛ لأن (لن) التي تنفي زمن الحاضر والمستقبل تقطع على المتلقي فرصة للتفكير، لأنها تقدم له الحكم بصورة قطعية غير قابلة للجدل عن طريق معنى التأييد الذي تقيده (لن) (كنعان، 2002).

أما إسمية الجملة الخبرية فقد بنيت على ثبوت الصفة، وثبوت الحكم الذي تقرره، والأهم أنها تفيد الدوام والاستمرار، وبما أن خبر المبتدأ "الدهر" جاء جملة فعلية "لا يبقى على حدثاته" التي تفيد التجدد والاستمرار (عبد الجليل، 2002)، فقد شكلت الجملة الاسمية (مبتدأ وخبراً) منبهاً متيناً، جاء خالياً من أدوات التوكيد دلالة على أنه لا يحتاج إلى ما يؤكد؛ لأنّ تأكيده يتم كل لحظة يغادر فيها كائن حي ولا يعود ألبته.

بإمكان المتلقي إضافة شرائح جديدة ذات مضامين مختلفة لكنها تحمل الوظيفة ذاتها نحو تعميق الرؤيا وتأكيد تقنياتها. ومع أن كمال أبو ذيب يلجّ على فكرة انقطاع النص في مقطعه الأخير: "... فالقصيدة تبدأ من زمن التفتت والانهيال والتوتر متجهة إلى الخارج، أو إلى الكونية مفرغة بذلك شحناتها الانفعالية الحادة في تجسّدات فيزيائية خارجية، ومكملة مساراً يمكن أن يوصف بأنه دائري، لأنه يؤدي إلى إغلاق الدائرة الإنفعالية... فإن القصيدة تتحرك على مسار أفقي يبقى في نهايته مفتوحاً دون أن تعود إلى نقطة انطلاقها الأولى لتربط بين المسار الذي تحركت فيه، وبين غائتيه الأساسية التي تحدت بطبيعة الحركة الأولى" (أبو ذيب، 1986) ب إلا أن ذلك لا يمنع أن ختام القصيدة موصول بداخلها وبعمقها، لأنه يشكل قمة الرؤية وبعدها الأعرق لا سيّما وأنه رجع صدى لحمولات النص السابقة في تأكيدها حتمية حدث الموت، وفي الوقت نفسه يفتح على آفاق خارجية تشد المتلقي إلى النص ولا تقطع صلتها به، وتجعله متفكراً في الكون والوجود، وما يعنونه من عناصر الفناء والغياب، فالموت تجربة إنسانية مشتركة.

العتبات السردية:

أ) عتبة البدء:

شكل السرد في عينية أبي ذؤيب عنصراً هاماً ورئيساً في احتضان رؤيته للموت وللحياة في آن، وقد عني الشاعر بعتبة السرد عنايته بعتبة القصيدة العامة، وقد نُظمت عتبة إعلان افتتاح السرديات الثلاث على النحو الآتي:

والدهر لا يبقى على حدثانه

جورُ السّرة له جدائدُ أربع

والدهر لا يبقى على حدثانه

شبيبُ أفزته الكلابُ مروّع

والدهر لا يبقى على حدثانه

مستشعرُ حلق الحديد مقنّع

جاء صدر البيت على هيئة لازمة تتكرر في بداية كل سردية مظهرة عجز الكائنات التام عن مغالبة الدهر وقهره بالرغم من أسباب القوة والمنعة التي تهيأت لها، والقصص الشعرية الثلاث بدأ شطرها الأول بهذا المقطع، وتغير شطرها الثاني معلناً، أو كاشفاً شخصيات كلّ قصة أو أبطال كل قصة.

ويستمد هذا المطلع الاستهلاكي للقصص الثلاث حاجيته من جملة عناصر أهمها: تكراره بوصفه افتتاحية للسرد القصصي، وهو لازمة ثابتة البناء والدلالة في حين يتغير

المتلقي، ووضعه في بيئة الحدث فلا ضرورة لذكر المحذوف المسند إليه في كل عتبة، وفي هذا المقام كان لحذف عنصر لساني أولوية على الذكر لتحقيق مقصد تأثيري للتركيز على الخبر، وتكثيف قيمه الدلالية؛ فالصمت وسيلة من وسائل التواصل الحجاجي كما هو حال الإخطار أو الكلام إذا أحسن تخير موضعه ومقامه لينهض بدوره الإقناعي (محمد، 2015). وعليه فهذه العتبة الداخلية تستمد حجاجها وطبيعتها الوظيفية من بنيتها اللغوية الدلالية، وموقعها المكاني في جسد القصيدة، وتكرارها لازمة افتتاحية للسرد فهي ذات حمولة معنوية وكأنها عنوان يوجه القارئ نحو الاتي ومقاصده، وهي تلخيص لمقولات السرد القادم.

ويمكننا أن نسد إلى هذه العتبة وظيفة أخرى على درجة عالية من الأهمية في بنية النص؛ إذ تشكل حداً فاصلاً في القصيدة بين بعدين، أو بين تجربتين؛ فقد نقلت القصيدة من التجربة الإنسانية الذاتية إلى تجربة كونية توارت فيها الذات بكل الألم الذي يعتصرها لتمنح الرؤية أو البعد الرؤيوي مجالاً إنسانياً بعيداً غايته، وهي التي نقلت القصيدة من الذات إلى الخارج، ومن رصد استجابات الذات إلى السرد القصصي، ومن شخصية الفرد البطل إلى أبطال خارجين لهم كينونتهم الخاصة، وبهذه الحركة وعلى هذا المسار تحل القصيدة أزمته النفسية الانفعالية عن طريقتين (أبوديب، 1986) د:

1- كَوْنَةُ التجربة: نقلها من الصعيد الفردي إلى الصعيد الكوني.

2- خَرْجَةُ التجربة: تحويلها من تجربة داخلية إلى تجربة خارجية.

وتتميز قصيدة أبي ذؤيب في أنها ذات شرائح عدة تصبو كلها نحو غاية واحدة، تعمل على تأكيدها، وتثبيتها عند المتلقي، أو عند المبدع أولاً وعند المتلقي ثانياً، وهذه الشرائح نقلت رؤية أبي ذؤيب من هم خاص شخصي، ومن معاناة وألم فردي إلى فضاء أرحب وأوسع ينقل التجربة إلى العموم ليكون الهم الشخصي جزءاً مفيداً من واقع كوني. وهذا الانتقال من الذاتي إلى الكوني، أو هذا الخروج من الشخصي إلى الإنساني له دور حجاجي إقناعي، بل إنه يحمل مؤثرات تحمل المتلقي على الإذعان للفكرة، والقبول بها. وقد أشار حازم القرطاجي إلى هذا النوع من الانتقال مبيناً أثره عند المتلقي فقال: "ومن القصائد ما يكون اعتماد الشاعر في فصولها على أن يضمّن معاني جزئية تكون مفهوماتها شخصية، ومنها ما يقصد في فصولها أن تضمّن المعاني الكلية التي مفهوماتها جنسية أو نوعية، ومنها ما يقصد في فصولها أن تكون المعاني المضمنة إياها مؤتلفة بين الجزئية والكلية. وهذا هو المذهب الذي يجب

وما تتصف به هذه العتبة من الديمومة والتجدد والثبوت يتوافق والمضامين السردية التي أعقبتها؛ فهي عتبة ثلاث من الشرائح السردية التي تقرر حتمية الموت، وفناء أبطال الشرائح جميعاً، وانهايارها أمام الموت. وبالرغم من أنها تحمل هذه الحتمية إلا أنها تستمر في سرد الحكايات الثلاث مقدمة لها النهاية مسبقاً "واضعة الحكاية كلها في إطار من العبيثة المطلقة للصراع، فاقدة الأمل حتى قبل بدء الصراع، خالقة الشرط الإنساني نفسه الذي يتكون في سياق الوعي المدمر لحتمية الفناء لكن الإنسان يستمر فيه معارك وجوده، وتشكل الصيغة التقريرية لازمة، أو مؤشراً بينوياً سيعود إلى التكرار في بداية الشرائح" (أبوديب، 1986) ج.

أما عجز البيت الذي يشكل متغيراً في عتبة كل سرديّة فقد شيد وفق بنية تركيبية واحدة شكلت عنواناً صيغ من صفات تخبر عن حال الأبطال:

جَوْنُ السراة له جدائد أربع

شِبَبُ أَفْرَتِهِ الكلابُ مَرُوعٌ

مستشعرٌ حلق الحديد مقنّع

كلها أوصاف شكلت خبراً لمبتدأ محذوف تضع المتلقي في أجواء الحدث من غير ذكر للمسميات؛ ففي السردية الأولى كانت صفات الحمار: أسود أعلى الظهر مائلاً إلى الحمرة، وبرفته أربع أتن غاب الموصوف وبرزت الصفات عنواناً يدعو إلى السؤال والتربح حول قصة هذا الجون مع جدائده، وما الذي سيحدث لهم.

أما السردية الثانية فتبدو فيها صورة الثور المسنّ (شبيب) الذي يعيش حالة من الخوف والفرع من الكلاب الضارية، وقد وضعنا الوصوف في صلب الحدث المخيف لهذه المواجهة، وشكلت منبهاً لما سيسفر عن لقائهما معاً.

وفي السردية الثالثة يبرز البطل الموصوف المحذوف وقد استعدّ استعداداً كاملاً بكل ما أتيح له من سلاح وعدة، وظهر غير معرّف بوجه مقنع ليدلّ على أنّ ما تحت القناع يمكن أن يوجد أي إنسان. هذه الصورة التي رسمتها النعوت المخبرة عنه سيكون لها قصة في الصراع مع الآخر الذي أعدّ للقتال عدته الكاملة مع ملاحظة أن الفارس الآخر برز بصفاته، وحذف الموصوف في قوله:

بيننا تعنّفه الكماء وروغ

يوماً أتيح له جريء سلف

إن وراء حذف المبتدأ في الشطر الثاني من العتبات السردية تنوي دلالة ذات بعد حجاجي تشي برغبة الشاعر في وضع المتلقي أمام الحدث مباشرة، وأخبار المحذوف هي التي ستقوم بهذا الدور، وبما أنها كفيفة وقادرة على شدّ انتباه

من إطارها الخاص إلى الإطار العام الإنساني، فالقصيدة تخرج من انهيارها الخطابي وانفعالها الحادّ الذاتي إلى الخارج أو الكون، لتفريغ شحناتها الانفعالية في تجسّدات فيزيائية خارجيّة (أبوديب، 1986) هـ. وهذا الخروج يصعب النظر إليه من زاوية الهروب، أو البحث عن عزاء وإن كان هذان المقصدان حاضرين إلا أنهما لا يشكلان المقصد الرئيسي عند الشاعر وهو يعني رؤية تتغلغل عميقاً في تداعيات المشهد الإنساني فهي ذات حمولات "لها سمة التكثيف والتصعيد، والوصول بالتوتر إلى درجته القصوى ثم تفريغه في العالم، العالم الخارجي والعالم الكلي الإنساني، وليست هذه الخصيصة عابرة، بل إنها لجوهرية" (أبوديب، 1986) و.

ب) عتبة الختام:

حرص أبو ذؤيب على تشكيل العتبة الختامية لسرديّاته الثلاث ومعمّرتها حرصه على عتبة البدء، فختم كل سرديّة بعتبة تعلن منتهائها، وقد صدرت عن بناء فني واحد مع اختلاف الصورة التي تشكّلها؛ فكان البناء تشبيهاً يرسم مشهدية ضحايا حتمية الموت ويلونها. ولنجلّي عناية أبي ذؤيب ببناء عتبات السرديات بدءاً وختاماً وفق هيئة مخصوصة تحمل في ثايلها أبعاداً حجاجية نعرضها على الصورة الآتية:

السردية الأولى:

والدهر لا يبقى على حدثانه

جون السّرة له جدائد أربع

يعثرن في حدّ الطبات كأنما

كُسيّت برود بني تزيد الأذرعُ

السردية الثانية:

والدهر لا يبقى على حدثانه

شبيبُ أفزته الكلابُ مروّع

فكبا كما يكبو فنيق تارزُ

بالخبثِ إلا أنّه هو أبرعُ

السردية الثالثة:

والدهر لا يبقى على حدثانه

مستشعر حلق الحديد مقنّع

فتخالسا نفسيهما بنوافذٍ

كنوافذِ العُبط التي لا تُرقّعُ

هذا البناء لم يأت به الشاعر محض صدفة؛ أو في غياب وعي؛ فالمعمار البنائي لعتبة البدء والخاتمة دليل يفصح عن قصدية الشاعر إلى تشييده وفق بنية مخصوصة متكررة، وقد أفصنا في الحديث عن بناء عتبة البدء ودلالاتها، ولا بدّ من الوقوف عند خاتمات السرديات الثلاث التي كان الجامع بينها البناء التصويري القائم على التشبيه؛ فكل الضحايا انتهت

اعتماده لحسن موقع الكلام به من النفس. وأحسن ما يكون عليه هيئة الكلام في ذلك أن تصدّر الفصول بالمعاني الجزئية، وتردّف بالمعاني الكلية على جهة تمثّل بأمر عام على أمر خاص، أو استدلال على الشيء بما هو أعم منه أو نحو ذلك. فكثيراً ما يقع بوضع معاني الفصول على هذه الصفة تعجيباً للنفس وانقياداً إلى مقتضى الكلام؛ لكون المعاني الكلية مظنةً لوقوع الاقتداء والانتساء بها للسامع، أو عدمها حيث يقصد التأنيس بوجودهما، أو التنفير من فقدان ذلك، ولوقوع المراوحة التي قدّما أن فيها استجماماً للنفوس" (القرطاجني، 1966) د.

وقد نبّه الناقد العربي حازم القرطاجني إلى أهمية البيت الذي يفصل بين فصول الكلام، ودوره في إبعاد السأم عن المتلقي، وتجدد نشاطه لقبول الفصل الآتي، أو الشريحة الشعرية الآتية فقال: ".... واعتنوا باستفتاحات الفصول، وجهدوا في أن يهيئوها بهنّيات تحسن بها مواقعها من النفوس، وتوقظ نشاطها لتلقي ما يتبع ويتصل بها، وصدّروها بالأقويل الدالة على الهيئات التي من شأن النفوس أن تنتهي بها عند الانفعالات والتأثرات لأمر سارة أو فاجعة أو شاجبة أو معجبة بحسب ما يليق بغرض الكلام من ذلك، وقصدوا أن تكون تلك الأقويل مبادئ كلام من جهة ما نحي بها من أنحاء الوضع أو محكوماً لها بحكم المبادئ، وإن وصلها بما قبلها واصلً لكونها مستقلة بأنفسها من جهة الوضع الذي يخصّها، فيكون استئناف الكلام على ذلك النحو، وصوغه على تلك الهيئات مجدداً لنشاط النفس، ومحسناً لموقع الكلام منها" (القرطاجني، 1966) هـ.

وأطلق حازم على بدايات الفصول المبدعة لفظ "التسويم" بل إنه منحها دوراً وقيمة تعدل ما للبيت الافتتاحي في القصيدة فقال: ".... وكان لفواتح الفصول بذلك بهاء وشهرة وازديان حتى كأنها بذلك ذوات غرر رأيت أن أسمي ذلك بالتسويم وهو أن يعلم على الشيء، وتجعل له سيمى يتميز بها" (القرطاجني، 1966) و.

وعن أثر مطالع الفصول الحجاجي التأثيري قال: "فإذا اطّرد للشاعر أن تكون فواتح فصوله على هذه الصفة، واستوسق له الإبداع في وضع مبادئها على أحسن ما يمكن من ذلك صارت القصيدة كأنها عقد مفصل، وتألفت لها بذلك غرر وأوضاع، وكان اعتماد ذلك فيها أدعى إلى ولوع النفس بها، وارتسامها بالخواطر". (القرطاجني، 1966) ي.

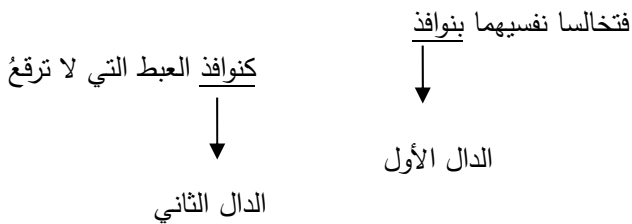
إنّ في حديث القرطاجني تأكيد جليّ على أن التلون، أو تعدد الشرائح عند الشعراء مدعاة للانتقاد إلى مقاصدهم التي تضفيها تلك الشرائح المتعددة، ولا سيما إذا كانت تنقل الفكرة

المتلقي وشدّ انتباهه، في حين جاء الخبر على صيغة أفعّل التفضيل "أبرع" هذه البنية تكرر لبنية شبيهة لها في القصيدة حين صور الشاعر الحمار مع أتنه فقال:

وكأنما هو مجوس متقلب

في الكفّ إلا أنه هو أضلع واتكأ الشاعر على هذا الأسلوب التفضيلي بعد الصورة مذكراً المتلقي بأن بطله لا يتوازي أو يتساوى مع الصورة التي شَبَّه بها؛ فالحمار في قوته وصلابته مثل المِسَنّ إلا أنه أشدّ صلابة وقوة منه. وأفعّل التفضيل ذات طاقة حجاجية تحدث عنها متبعو ألوان الحجاج في اللغة العربية. (المودن، 2014) ب.

أما العتبة التي أنهت قصة البطلين فتحمل غير بعد حجاجي: أولها التريديد وهو لون تكراري تشكّل على المستوى الأفقي في الصياغة الشعرية، وفيه يتكرر الدال في موقعين بنائيين مكوناً تكراراً ثنائي الدلالات موزعاً على شطري البيت الشعري:



ويشير الدال الأول إلى ما أحدثه القتال بين الفارسين من ضربات سبّبت لهما جراحاً وطعنات لا تتدمل بل إنها قاتلة، وهي ذات مدخل ومخرج في جسديهما، ما يجعلها تماثل الشقوق التي تحدث في الجلد، وتكون عصية على أن ترقع، أما الفعل "فتخالسا" فيحمل دلالة الأخذ على حين غرة وغفلة، ومن دون سابق إنذار أو تحذير، ويطلق الخالس كذلك على الموت ذاته لأنه يختلس الرّوح، وينهي الحياة (ابن منظور/ مادن خلس).

وأما الجملة النعتية "التي لا ترقع" فهي وإن كانت نعتاً لنوافذ العبط إلا أن دلالتها تتسحب على الدال الأول (نوافذ) فهي جراحات لا تتدمل ولا علاج لها، ومآلها الموت فضلاً عن أنها مؤشّر على استمرارية الحدث، وهكذا الموت لا هدنة فيه، ولا توقف له. ويعدّ النعت من الاستراتيجيات الحجاجية التي تصف الحدث، وتجعل منه حكماً قيمياً، ويمكن للنعت كذلك أن يُقنّع بالإغراء والعدوى، وللنعت أثر خاتمة أكثر من أن يكون افتتاحية فهو يوسّع اللوحة الشعرية، ويضفي عليها امتداداً واتساعاً في ملامحها وتفاصيلها، وهو خاصة الفكر الذي ينتقد، ويحكم ويقوم باختياراته (ليونيل، د.ت).

إذن فالمآلات السردية كلها ذات صورة مأساوية دموية

صورة صراعهم بالتشبيه الذي حمل وظيفة الحجاج والإقناع لتبقى صورة الضحايا عالقّة في الذهن متشبّثة به، فالمجاز قوى من الدلالة، وعزّز من أثرها، ولو جاء الحديث مباشراً من غير بنية تصويرية لما كان له الأثر بوصفه عتبة النهاية، ولا بوصفه يحدّد الخطوط النهائية للوحة السردية.

وترسم الصور الثلاث لحظة النهاية أي مشهد للصراع الأخير، والمجاز في العتبات النهائية أو الختامية الثلاث لا يؤدي دوراً استدلالياً حجاجياً حسب بل إنه يخاطب المتلقي مستهدفاً نفسه وانفعاله ومتخلية كذلك فتبقى الصور الثلاث عالقّة في الذهن وفي النفس مؤكدة ما صرح به الشاعر من الحتمية، وانعدام القدرة على المواجهة؛ فالأتن الأربع بسبب ما أصابها من السهام ما عاد خطوها ثابتاً قوياً بل ها هي متعثرة الخطى وكأن لا وجهة لها، والدماء تسيل من جوانبها بفعل ما انغرس فيها من السهام التي شكلت خطوطاً من الدماء على جسدها فغدت مثل برود ذات خطوط حمراء.

أما ثور الوحش في السردية الثانية فجاءه سهم الصائد وهو يخوض حرباً شرسة مع الكلاب، وكانت ضربة قاتلة أسقطته أرضاً، لكنه لم يكن سقوطاً عادياً، ولم يكن سقوط الضعف والفرار بل هو سقوط القوة والمواجهة، ورسم الشاعر صورة السقوط بواسطة التشبيه إذ كبا الثور مثل كبوة فحل الإبل العظيم القوي، ويلاحظ أن تكرار حرف "الكاف" وتتابعه قد عزّز موسيقى الصورة "فكبا كما يكبو..." وتكرار الحروف في الدوال ينبعث عن المثير النفسي للذات المتكلمة مفصلاً إلى نفس المخاطب بأثره وتأثيره إذ يدق اللفظ أو الحرف - بعدد ما يتكرر - أبواب القلب موحياً بالاهتمام الخاص بمدلوله فيشعل شعور المخاطب إذا كان خافتاً، ويوقظ عاطفته إذا كانت غافية (السيد، 1986).

وصيغة الماضي "كبا" جاءت لوصف ثور الوحش، أما صيغة المضارع في الصورة الشعرية جاءت متعلقة بالمشبه به مرسخة استمرارية الصراع مع الموت، وحتمية الهزيمة أمامه، ومن خلال التعليق المختلف لكل دالّ من داليّ البنية التكرارية "كبا / يكبو" أعادت الصياغة الشعرية طبيعة التكرار إلى نسق التماثل بواسطة معنى التشبيه الذي شكل فعالية الربط بين الدالين، إلا أن الشاعر لم يرد إيصال المتلقي إلى التماثل التام بين بطله وفحل الإبل فقطع هذا التوجه بقوله: "إلا أنه هو أبرع..." في محاولة لإبقاء أبطاله رمزاً مثالياً لعنفوان الحياة وقوتها وكأنها عصية على الفناء لتأتي لحظة الانهيار والسقوط الأمر الذي يغذي قوة التأثير وحجاجية الدلالات.

ولم تقف الصورة عند حدّ التشبيه بل أتبعه الشاعر بجملة خبرية مؤكدة بـ "أن" ومبتدئة بـ "إلا" التي عملت على جذب

المختلفة التي يعتمد عليها الشاعر أحياناً كثيرة وبشكل يعكس جهداً واضحاً في الاستدلال، وحرصاً جلياً على الإقناع، أو الحمل على الإذعان (الريدي، 2008) ج". ومصدر الاقتضاء في أسلوب الشرط آت من بناء الجملة الشرطية على التلازم والتعلق السببي بين الشرط والجواب "أي أن الشرط يستوجب ضرورة الجواب، وهو في الآن ذاته مسبب لهذا الجواب أي أنه سبب لنتيجة هي الجواب (الريدي، 2008) و. وفي الشرط يتعلق حصول مضمون جملة جواب الشرط بحصول مضمون جملة أخرى وتحققها هي جملة الشرط بواسطة أدوات مخصوصة معنية مثل أداة الشرط (إذا). التي تقيد مطلق الزمان في الحقائق الحتمية التي تحدث في أي زمان، وهي قطعة الحدث أو هي ظاهرة في الثوابت ولما يتيقن حدوثه (المرادي، 1992)، وعليه فاستعمالها يتوافق مع الموت وحقيقة حدوثه الدائمة.

ويتساوى البيتان في حاجتهما الاقتضائي فإذا حلّ الموت فلا يدفع، ولا يكون للتائم نفع وجدوى، ولكنهما يختلفان في حملاتهما الحجاجية الاستعارية؛ فالأول حجاجه الأضعف، فأقبال المنية جاء بلا وصف، أو صورة تبين ماهية الإقبال هل هو: هادئ، بطيء، سريع، خاطف، مخيف، هل فيه سكين، لم تبين الاستعارة الأولى، ولم تلمح إلى أي صورة للمنية في ومجيئها، وترك تصويرها للمتلقى واضحاً أو مختاراً أحد الاحتمالات المتعددة للهيئة التي يأتي عليها لذلك أرى حملتها الحجاجية خافتة الأثر والوقع في نفس المتلقى؛ وهذا ما حدا بالشاعر إلى استعارة أخرى في البيت التالي مكرراً البنية الاقتضائية الشرطية نفسها لكن البنية الاستعارية سلكت سبيلاً انجلي عن إبداع صورة كانت طوال قرون محط إعجاب النقاد وعنايتهم فضلاً عن حملاتها الإقناعية التأثيرية المتأنية من رسمها لصورة الموت التي تحمل معنى الإقبال مثل البيت الأول ولكن أي إقبال؟ فالشاعر جمع بين طرفين ماثلين أمام المتلقى وهما من مشاهد حياته المتكررة والثابتة؛ فالمنية حاضرة في حياته، وإن كان يرى أثرها ولا يراها، ومشهد الحيوان المفترس وهو يحكم قبضته القاتلة على فريسته كذلك مشهد دائم في حصوله وحضوره، وجمع البناء الاستعاري بين المشهدين المتباعدين ليتحوّل إلى وصف المنية حين تقبل بقوة لا رادّ لها كما هو إقبال الوحش المفترس. هذه الصورة بكل ما فيها من قسوة ووحشية وبأس من النجاة تبقى عالقة في ذهن المتلقى، ويبدأ بتخيّل الصورة التي أبدعها الشاعر؛ "فالصور المتخيلة تجعلنا في حالة حركة، أي أنها تبعث في النفس تلك الدينامية التي معها تصبح النفس أكثر نشاطاً وحيوية بتعبير آخر إن التخيّل يجعل النفس نفساً بقطعة... فمع الصور المتخيلة الدينامية لا سكون، ولا ركون البتة". (الإمام، 2010).

أضفى عليها الشاعر لون الدماء والطعان والجراح التي لا نجاة منها، ولعب المجاز دوراً فعالاً في إبراز دمويتها وبشاعتها الأمر الذي يبقّيها حاضرة عند المتلقى لا تفارقه بل تنغرس في نفسه وعقله. إذن فعتبة البدء اسمية مباشرة تقريرية تحتضن أبعاداً حجاجية تدخلنا النص وتغنونه في حين أن عتبة الختام ارتقى بها المجاز بمشاهد مؤثرة استقاها الشاعر مما يحيط به من عناصر الحياة المليئة بالصور.

ولكن لم يلجّ الشاعر على هذه اللوحات الأساسية أو الدموية للموت؟ ألا يمكن أن يأتي الموت من غير ارتباط بالدماء والصراع المرير؟، إن التشكيل التصويري في القصيدة ذو توافق وترباط؛ فحين صوّر الشاعر الموت مستثمراً البنية الاستعارية وكأنه حيوان انقضض على فريسة، وما عاد شيء له نفع فلا بد من أن ما يعقب هذه الصورة يتساوق معها مؤكداً ومعرزاً معانيها ليغدو مشهد الموت أشدّ وقعاً وألماً وتأثيراً، فالبناء المجازي عند الشاعر محكم منظم عميق ذو قصديّة متواترة كل مشهد مجازي يؤكد سابقه، ويعمّق بعده الحجاجي الإقناعي ويقويه دونما تنافر.

التخيّل الحجاجي:

بنى أبو ذؤيب حجاجه التخيلي وفق صورتين: أولاهما استعارية، والأخرى تشبيهية، ووظف كلا الصورتين في موضعين دلاليين مختلفين؛ فالموت كان استعاري الصورة في حين أنّ الصراع مع الموت، والتشبّث بالحياة كان تركيبه تشبيهاً استثمر في الحديث عن أثر الموت في النفس، وما يحدثه من معاناة وألم، وفي اللوحات السردية التي وصفت الموت الذي يصيب غير أولاده.

أما الاستعارة ففي قوله:

ولقد حرصتُ بأنّ أدافع عنهم

فإذا المنية أقبلت لا تدفع

وإذا المنية أنشبت أظفارها

أفيت كلّ تميمية لا تنفع

تقوم البنية الحجاجية في الملفوظين السابقين على التلاحم بين آليتين حجاجيتين تتضاماً لإثبات فكرة حتمية الموت، وانعدام الجدوى من مغالبتها والانفلات من قبضته؛ وكانت الآلية الأولى نوعاً من علاقة الاقتضاء ذات الطاقة الحجاجية العالية، تصل الحجة بالنتيجة المرصودة للخطاب، وتغدو العلاقة بينهما ضرباً من التلازم والترابط بحيث تستدعي كل واحدة منهما الأخرى، ويجتهد صاحب الخطاب الحجاجي في إضفاء هذا التلازم الحتمي (الريدي، 2008 هـ/ كروم، 2010). "واقدر الروابط الحجاجية على توفير هذا النوع من الصلات - دون شك - أدوات الشرط

ومقامها قد تكون أبلغ من الحقيقة سنضع الاستعارة مقابل ما جاء في معناها من القصيدة مثل قوله:

سبقوا هويّ وأعنقوا لهواهم

فتخرّموا، ولكل جنب مصرعُ

وقوله:

كم من جميع الشّملِ ملنّم القوى

كانوا بعيش قبلنا فتصدّعوا

وقوله:

وكلاهما قد عاشَ عيشةً ماجدٍ

وجنى العلاء، لو أنّ شيئاً ينفُ

إن الأبيات تصبُّ في حقل دلاليّ واحد، هو ذات الحقل الدلالي الذي حملته الاستعارة السابقة لكنها لا تحمل ذات الطاقة الحجاجية التأثيرية للاستعارة في تصويرها حتمية الموت، والضعف الإنساني المطلق في مقاومته، وعليه فالاستعارة ليست "مجرد زينة أو محسنٌ بديعي، بل هي مكوّن بنيوي للمعنى، وفوق ذلك لها القدرة على أن تجعل هذا المعنى أكثر حيوية، كأن هناك خاصية نفسية انفعالية تلازم القول الاستعاري، فالاستعارة لا تسمح بأن يشارك المتلقي متكلمه في الفكرة أو في الدعوى التي يدّعيها فقط بل هي تدفعه إلى أن يشاركه إحساسه وانفعاله" (المودن، 2014) ج.

أما شاييم بيرلمان فقد تعامل مع الاستعارة بوصفها حجة تقوم على بَيِّنَة الواقع انطلاقاً من تشابهات لا توجد جاهزة في بنية الواقع والأشياء لذلك فهو يميّز بين المحسنات الحجاجية التي تتغيّى الإقناع والإقناع، والمحسنات الشعرية التي تتوخى الزخرفة والتزيين ولا تقدم أي معرفة، فقال: "... إن محسناً لهو حجاجي إذا كان استعماله وهو يؤدي دوره في تغيير زاوية النظر يبدو معتاداً في علاقته بالحالة الجديدة المقترحة، وعلى العكس من ذلك، فإذا لم ينتج عن الخطاب استمالة المخاطب، فإن المحسن سيتم إدراكه باعتباره زخرفة، أي باعتباره محسن أسلوب، ويعود ذلك إلى تقصيره في أداء دور الإقناع" (لحويدي، 2015) أ. "وقوة الحجاج في المفردات تبدو في الاستعمالات الاستعارية أقوى مما نحسّه عند استخدامنا لنفس المفردة بالمعنى الحقيقي" (لوجيرن، 1991).

ولكن لم خُصّ الموتُ في القصيدة بالبناء الاستعاري وليس البناء التشبيهي؟ إنّ قضية الشاعر المحورية هي الموت ذاته لذلك كان حريصاً على اختيار أنجع الاستراتيجيات الحجاجية التخيلية التي تضمن التأثير في المتلقي وإقناعه؛ فالاستعارة تحوي من الخيال وتملك من الجمع بين المتناقضات ما لا يستطيعه التشبيه؛ ففي الخطاب الاستعاري تكاد الفروق أن تنوب بين المستعار له والمستعار منه، وأن تتحقق اللحمة بينهما في

وتستقي الصورةُ شعريّتها وحجاجيّتها من تحقيقها عنصرَ المفاجأة وهو "أحد أهم آليات توليد الشعرية في القول الأدبي على نحو عام، والقول الشعري على نحو خاص؛ إذ يشحن اللغة بطاقة هائلة ومكتنزة تعمل على التركيز والتبئير والتكثيف، ويجعلها قادرة على التقاط اللحظة الشعرية المفاجئة وضخّها في جسد المتن النصّي كي يرتفع الخطاب بها إلى المقام الشعري" (عبيد، 2006).

وحقق أبو ذؤيب هذه المفاجأة الشعرية الصادمة التي تذهل المتلقي؛ فوصفُ المنية في البيت الأول ورد مؤكداً أنّ لا قوة تقف في وجه الموت إذا ما أقبل، وإلى هنا كان الخطاب مثبتاً مؤكداً مضموناً ليس بغريب على المتلقين لحضور الموت، وانعدام القدرة على دفعه، لكن المفاجأة حدثت حين لم يكتف الشاعر بما أكّده بل انحرف بالخطاب الشعري، وحول مساره إلى صورة شعرية دفعت من عنصر المفاجأة واعتلت به، وعززت القدرات التصويرية للصورة الشعرية؛ فالصورة الأولى للمنّة هادئة لكن الصورة الثانية تبني مشهداً درامياً صعباً مفاجئاً عند المتلقي. ويعزز حجاج هذا المشهد أثوية المفردات المشكلة الحاضرة منها "المنية / تميمة" والغائبة أنثى الحيوان المفترسة، ومن المعروف أن الأنثى في عالم الحيوان أكثر شراسة وقسوة على الفرائس؛ فهي تنهشها بلا هوادة، وبكل ما أوتيت من قوة، وتغدو الفريسة أضعف من الضعف ذاته أمامها، وهكذا "المنية" الأنثى شأنها كشأن الأنثى المفترسة في عالمها، في حين أن الضعف سمة لمن حانت منيته، وفشلت تميمته في دفعها عنه.

وهكذا فقد كان للاستعارة وظيفة "تتمثل في أنها الوسيلة التي يجمع الذهن بواسطتها في الشعر أشياء مختلفة لم توجد بينهما علاقة من قبل؛ وذلك لأجل التأثير في المواقف والدوافع، وينجم هذا التأثير عن جمع هذه الأشياء، وعن العلاقات التي ينشئها الذهن بينها" (نصر).

ويذهب طه عبدالرحمن إلى أن الاستعارة يمكن أن تكون أبلغ من الحقيقة إذ يقول: "ويظهر هذا التوجه العملي للاستعارة في ارتكازها على المستعار منه سواء أصرّح به أم لم يصرح، وغالباً ما يقترن المستعار منه فيها حالياً أو مقالياً بنسق من القيم العليا إذ ينزل منزلة الشاهد الأمثل والدليل الأفضل، فتكون الاستعارة بذلك أدعى من الحقيقة لتحريك همّة المستمع إلى الاقتناع بها والالتزام بقيمتها، فالمستعير يقصد أن يغيّر المقاييس التي يعتمدها المستمع في تقويم الواقع والسلوك، وأن يتعرف المستمع على هذا القصد منه، وعلى معنى كلامه، وما يلزم عنه، وأن يكون هذا التعرف سبيلاً لقبوله خطاباً، وإقباله على توجيهه" (عبدالرحمن، 1991) ب.

وفي سبيل إثبات حجاجية الاستعارة وأنها في سياقها

الدائم على مَنْ فقد وخسر، وغاية التشبيه إبلاغ المتلقي أَنَّ حزنه وألمه عظيمان، ومن هذا الحزن انطلق إشكال الموت عند الشاعر، وأخذ أبعاداً ورؤى حولت حزنه إلى بكائية يرثي فيها الكون والوجود.

وفي سبيل الغاية ذاتها رسم الشاعر صورة لما حلَّ به من المصائب الموصولة المتكاثرة والمتكالية عليه بسبب خسارة أبنائه، وما آل إليه حاله بعدهم فقال:

حتى كأني للحوادثِ مَرَوَة

بصفا المشرَّق كلَّ يومٍ تُقَرِّعُ
بنى الشاعر تشبيهه على مبالغة باعد فيها بين المشبه والمشبه به؛ فتعرَّضه المتكرر والمتوالي للمصائب جعله يشبه حجراً قد وضع في مكان وزاده كثر مثل المكان والموضع المقدس فلا يمرَّ يوم أو ساعة إلا بقارِع يأتيه. وقد عملت الكسرة مع صوت الياء في "كأنِّي" على البوح بألم الشاعر وتوجَّعه لتصل إلى نفس المتلقي، فضلاً عن كونها أعطت فرصة للشاعر ليطلق شكواه وألمه، ويتخفَّف مما أثقل صدره من وجع (حمدان، 1997).

وفي الصورتين السابقتين بنيت الأفعال "سُملت/ تُقَرِّع" للمجهول؛ لأن الشاعر غير معني بالفاعل ولا ملقَّب إليه؛ فهمه محصور في تصوير ذرف دموعه المتواصل، وانكباب المصائب عليه. ويلاحظ كذلك حذفه لوجه الشبه في رسمه لحاله الأولى والثانية رغبة منه في عدم تقييد الصورة بوجه شبه معين، وتركها مطلقة غير محددة، وللقارئ حرية تأويل وجه الشبه وتخيله الأمر الذي يوثق ارتباط المتلقي بالصورة، ويحفِّزه ليصبح جزءاً من تشكيلها وغايتها، فالمجاز لا يؤدي "وظيفة استدلالية حجاجية فحسب، بما يعني أَنَّهُ لا يخاطب في المخاطب إلا عقله وذنه فقط، بل إنه يخاطب المخاطب مستهدفاً نفسه وانفعاله أيضاً، والأكثر من ذلك أَن قيمة الاستدلال المجازي تكمن في أَنَّهُ يخاطب عقل المخاطب ونفسه ومتخيله في الوقت نفسه" (المودن، 2014) ب.

ويقف أبو ذؤيب عند هاتين الصورتين في وصفه لأوجاعه واجتماع المصائب عليه ليبدأ في توظيف آخر للمجاز يخرج من خلاله عن ذاتيته وتجربته الخاصة مع الموت ليعمَّ التجربة على الكون وكائناته بواسطة ثلاثة نماذج سردية وظف فيها التشبيه في موطنين من السرد: أولهما وصف ما يتمتع به أبطال السرد من قوة ورغد حياة بصورة بدت أقرب إلى المثالية، وثانيهما ختام حياتها بعد صراع شرس مع الموت، جاء الأول في المتن السردية، والثاني كان خاتمة للصراع منهياً القصة، وقد حللنا الثاني في حديثنا عن العتبات الشعرية. أما التشبيه الحجاجي السردية فقد وظفه الشاعر في

الخصائص والصفات، وهذا التلاحم المرسوم من طرف المرسل يجعله في حوار مع المتلقي حيث يسعى إلى إنشاء الروابط بين المتناقضات، وإزالة الفروق بين المتباعدات، وهذا ما جعلها نقطة محيرة في تاريخ الفكر الإنساني. وتعد الاستعارة وسيلة لإدراك المعرفة بواسطة اقتناص علاقة التشابه بين الأشياء المتباينة، والإسهام في إعادة اكتشاف الواقع من جديد، ووصفه في حيويته وحركته غير النهائية (لحويدي، 2015) ب.

ويرى طه عبدالرحمن أَنَّ نموذج العلاقة المجازية هو العلاقة الاستعارية، بل يرى أَنها المحدد لماهية الحجاج فقال: "وبين ذلك أن التعالق بين المعنى الواقعي والمعنى القيمي لا يبرز في علاقة برونه في علاقة المشابهة؛ نظراً لأن المشابهة ليست مطابقة، فتتمحي الفروق كلياً، وليست مفارقة، فتتمحي وجوه الاجتماع كلياً، وإنما هي علاقة جامعة لوجوه يجتمع بها الطرفان المتشابهان ولوجوه يفترقان بها، فيكون هذا الجمع بين وجوه ائتلاف الطرفين ووجوه اختلافهما أدل على التعالق بينهما من مجرد المطابقة؛ لأنهما إذا تطابقا، صاراً شيئاً واحداً لا ثاني له. أو من مجرد المفارقة، لأنهما إذا تفرقا، صاراً شيئين اثنين لا واسطة بينهما ومعلوم أن الاستعارة هي المجاز الذي يقوم على علاقة المشابهة بين المعنى الحقيقي والمعنى القيمي، وحيث إن المشابهة أدل من غيرها على التعالق بين هذين المعنيين، فقد ظهر أن الاستعارة هي أدل ضروب المجاز على العلاقة المجازية" (عبدالرحمن، 1998) ب. وعليه فما دامت الاستعارة تعدُّ أعلى وأنجع العلاقات المجازية فلا بدَّ أَنها ستكون المعبرة عن قضية النص الرئيسة، وفي فلكها ستدور عناصر الحجاج الآخر بكل تجلياتها وتلويناتها المعمارية.

ثانياً: التشبيه والحجاج:

وظف أبو ذؤيب التشبيه في خطابه الشعري متوسلاً به في حمل رؤيته في الموت وإيصالها إلى المتلقي، وبرز هنا التوظيف في جوانب عدّة من بنية القصيدة سنعمل على حصرها، وبيان دورها التأثيري الحجاجي.

قال:

فالعينُ بعدهمُ كأنَّ جدَّاهُ

سُملتُ بشوكٍ فهي عورٌ تدمعُ
الدموع وغزارة ذرفها كانت الحالة الأولى التي استقبل بها أبو ذؤيب المصيبة، وهذا موقف طبيعي، وردة فعل يتساوى فيها البشر على اختلافهم. وقصد الشاعر منها إظهار شدة توجَّعه وألمه. وليضمن التأثير في المتلقي اختار صورة العين المريضة المصابة التي لا يفارقها الدمع اللاإرادي، ومصاها غير قادر على إيقافه مشبهاً به، أما المشبه فهو بكاء الشاعر

على الصورة إذ إنه نتاج الصراع مع الكلاب فقال:

فحنا لها بمذلقين كأنما

بهما من النضخ المجدح أيدع

فكأن سفودين لما يقتترا

عجلا له بشواء شرب ينزع

قرنا الثور في الصورة الأولى تحول لونهما إلى لون الدّم حين غرسهما الثور في جسد الكلاب دفاعاً عن نفسه، فبدأ كل منهما وكأنه قد صبغ صبغة حمراء غيرت لونهما الطبيعي، ولم يكتف الشاعر بإظهار القرنين وقد علقت بهما دماء الكلاب وكان صابغاً أحمر أصابهما بل استكمل الصورة ليضيف عنصراً آخر إليها يبين شدة انغراس القرنين في جسد الكلاب، وحملهما كمية من الدماء ذات غزارة غيرت من لونهما وبدأت تسيل من القرون وكأنها والحالة هذه مثل سفودي شواء أعد لجماعة من الشاربين الذين تعجلوا الأكل فنزعوا اللحم مما جعل دم اللحم يسيل من سفودي الشواء.

وهكذا رسم الشاعر صورة الصراع الشديد بين الثور والكلاب وأظهر النصر الذي أحرزه الثور عليها، وقد غلب على الصورة لون الدماء، وانصبابها من قرني الثور وكأنه يقول إن الثور انتصر في صراعه ليفاجئنا إثر ذلك بتحول مسار الصراع ليبدو انتصار الثور انتصاراً أنياً زائفاً، وذلك بفعل ربّ الكلاب الذي كمن الموت في سهمه حين رماه صوب الثور فأصاب، وحسم الصراع حين أخفقت الكلاب.

وقد كان للمشهدين التشبيهيين حمولات حجاجية ارتفعت بالرؤية الشعرية؛ إذ تحملنا الصورة إلى نشوة انتصار وظفر على ما/ ومن يترصّد بالأبطال، ولكن سرعان ما ينقلب الحال ويتغير المشهد فيتحوّل النصر إلى هزيمة وانكسار. وقد اتكأ الشاعر على اللغة التقريرية المباشرة حين رسم مشهد التحول والهزيمة على يد الصائد فكما أنّ النصر تحول إلى هزيمة فاللغة كذلك تحولت من فنية شعرية إلى تقريرية مباشرة.

وفي اللوحة الثالثة يبدو التشبيه خافتاً خجولاً فالشاعر سرد القصة بصورة أوجز من سابقتها، واعتمد الحديث التقريري باستثناء وصفه للفرس الذي يمتطيه الفارس الأول في قوله: متقلّق أنساؤها عن قاني

كالقرط صاوي غبره لا يُرضع

أي أن ضرع الفرس قد صغر فهو كالقرط في صغر حجمه بسبب طول العهد به وذهاب لبنه. أما فرس الفارس الثاني فقال فيه:

يعدو به نهش المشاش كأنه

صدع سليم رجعه لا يطلع

إنه سريع خفيف القوائم مثل الوعول والظباء.

اللوحة السردية الثلاث، وجاء التشبيه مبيناً حياة أبطال الحكايات الثلاث وهي تزهو بالحياة قوية شامخة؛ فصورة الحمار الأولى حملها التشبيه فهو "صخب الشوارب" أي ذو صوت عالٍ قوي وفي هذا دلالة قدرة بدنية وجسم مفعم بالحياة، وهو بهذا الصوت يشبه من عاش مع السباع فاكتسب قوة صوتها وزئيرها: صخب الشوارب لا يزال كأنه

عبد لآل أبي ربيعة مُسبغ

وتزداد الصور التشبيهية تتابعاً في محاولة لوصف الرغد وهناءة العيش التي كانت تحياها الأتّن مع الحمار "صخب الشوارب" الذي قادها إلى طريق موصل للماء والخصب حين جزرت المياه منابعها الجميلة. وتعاقب اللوحات التشبيهية عمل على رسم صورة مثالية كأنها ستبقى ولن تزول؛ فالحمار جمعها بعد فرقة، وسارت مع بقيادته فكانها جمعت من أمكنة كثيرة، وصارت وحدة لا تفرق بل إنها مثل قداح الميسر المجتمعة أما الحمار فهو مثل صاحب الميسر الذي يجمع القداح ويفرقها: وكأنهن ربابة وكأنه

يسرّ يفيض على القداح ويصدع

أما قوته وصلابته فهو مثل مسنّ الصيقل الذي يجلو السيف به، بل إن قوة الحمار أشد وأغلظ: وكأنما هو مِدوس متقلب

في الكفّ إلا أنّه هو أضلع

فالمشبه هنا أفضل من المشبه به، وهذا التشبيه التفضيلي الذي حملته العبارة الأخير في البيت (هو أضلع) غايته الإبقاء على الصورة المثلى لبطل السردية، وعلى المسافة الفاصلة بين بطله والمشبه به، وكأن لا شيء يماثل أو يشابه هذا البطل، ومع ذلك فإن المنيّة هي التي تقدّر عليه، ولا حيلة له على مقارعتها أو حسم الصراع معها.

وتتجلى حجاجية هذه الصور حين يبدأ الشاعر بوصف تغير هذه الحال ببدء اقتراب النهاية على يد القانص الذي وجّه نحوها سهامه وصادها، وفي هذا الحديث تكاد الصور التشبيهية تغيب إلى أن نصل نهاية القصة، وكما قلنا الختام كان بالصورة التي تبقى الحكاية حاضرة مستمرة في عقل المتلقي ومتخلية.

وفي اللوحة السردية الثانية تتكشف صورة الثور البطل والخوف مسيطر عليه؛ لذلك هو يقظ منتبه حذر يتوقع كل لحظة حدوث ما يخافه، وما يتوجّس منه فزعاً لكن هذا لم يجده نفعاً حين حانت لحظة المواجهة مع الموت، وكان تركيز الشاعر المجازي أو الفني في هذه اللوحة موجهاً لوصف الصراع بين الثور والكلاب، وحرص الشاعر على تصوير آلة الثور في الدفاع والمواجهة وهما قرناه، وسيطر اللون الأحمر

والصورة الثالثة كانت للسلاح:

وكلاهما في كفه يزنبة

فيها سنان كالمنازة أصلع

وحمل كل منهما رمحاً بارقاً لا صدأ عليه، وفي مقدمته

سنان لامع مثل المصباح الذي ينور العتمة وينشر الضياء.

اعتمد الشاعر الصورة مبنياً مثالية الفارسين في قوتها

الجسدية الحربية، وقوة ما يمتطيان وقوة السلاح منضافاً إليها

إرثهما في الغلبة والقتال، وخوض التجارب مع إيمان وثقة

كبيرين في إحراز النصر والظفر فبدا المشهد مثالياً ولكن لا

شيء ينجي من الموت، ولا يدفعه دافع.

وهكذا تمكن خطاب أبي ذؤيب من استثمار طاقة التشبيه

الحجاجية في دعم التأثير في المتلقي والنفاذ إلى عوالمه؛

فالتشبيه عمل على تقرير حال المشبه في الذهن، وعمق معناه

ومكنه عند المتلقي، وهو كذلك يرسم في خاطر المتلقي صورة

للمشبه معالمها بارزة مؤثرة، تقصد إثبات الخيال في النفس

بصورة المشبه به أو بمعناه وذلك يكون أوكد. (الجندي،

205/1)، مما جعل التخييل بشقيه استعارة وتشبيها رافداً من

روافد الحجاج في النص، وقيادة المتلقي إلى رؤى الخطاب،

واستمالته إلى الوجهة التي يريدها.

الخاتمة

وبعد، فيبقى النص الإبداعي على مر الزمن حمولاً مطوعاً

لرؤى ونظرات نقدية تقف عنده طوعاً أو كرهاً محاولة سبر

أغواره واستكناه حمولاته وأبعاده الدلالية، ولا تنفك تجوس في

ثناياه بنية وتخيلاً وتسألاً لتستجلي أسباب تأثيره في المتلقين،

وتحرك وجدانهم، والفعل فيهم.

ودافع الدراسة وغرضها أن تنهض للوقوف على أكثر

الاستراتيجيات الحجاجية تأثيراً وإقناعاً في قصيدة أبي ذؤيب

الهندي هذه القصيدة التي تجاوزت في خطابها ما عهد من

شعر الرثاء في المدونة الشعرية العربية؛ إذ نأى فيها الشاعر

عن الاكتفاء بالبكاء، وبيان مآثر من مضوا وغابوا عن ناظره،

واتخذت القصيدة منحى ذا مقصدية تراثي الإنسان وكل ما على

الأرض، وترى مقاومة المصير الحتمي عبثاً مطلقاً فكان الموت

إشكالاً عند الشاعر الذي لا يملك دفعاً للزمن، وما يكتنفه من

أحداث عظام.

وكان مدار القسم الأول من الدراسة حول حمولات عتبات

القصيدة الحجاجية إذ ينضاف إلى عتبة المطلع وعتبة الخاتمة

عتبات آخر للسرديات الثلاث التي وظفها الشاعر تعميقاً

لرؤيته، وخروجاً بتجربته من بعدها الشخصي الخاص إلى أبعاد

كونية عامة تمس الكائنات في كل زمان ومكان.

أما قسم الدراسة الثاني فقد استجلى رافداً من روافد الحجاج
الشعرية الرئيسة وهو التخييل (الاستعارة والتشبيه) وبينت
الدراسة كيف وظفها الشاعر في مواطن معينة من القصيدة
لتحقق غاية الخطاب ومقصده.

ولنتجز الدراسة مبتغاهما فقد أفادت من عدد من الدراسات
التي وقفت على الحجاج تنظيراً وتطبيقاً، فضلاً عن الدراسات
التي أخذت على عاتقها بحث حجاجية البلاغة، وتوظيفها في
الإقناع والتأثير منضافاً إلى جمالياتها. وقد انبلج جهد الدراسة
عن ثلثة من النتائج لعل فيها بعداً حجاجياً إقناعياً كما كان
خطاب النص الذي انبعثت منه:

- قامت عتبات القصيدة بدور حجاجي صدر من البنية
التي جاءت وفقها؛ فقد افتتح الشاعر خطابه ببنية استفهامية
حملت وجعه ومعاناته، وقد قدمها دون ذكر لمن قام بدور
السائل لأن السؤال هو الذي يشكل قضية القصيدة وهمها،
والسؤال الذي أطلقه الشاعر واستهل به النص ضاعف من
طاقة النص الإيحائية، وأشار إلى مركز النص وبؤرته، ومثل
منطلقاً نحو الفكرة للتأمل في حقيقة الحياة والوجود والموت.

- جاءت عتبة الختام لتصل المتلقي بما سبقها من
رؤى، وتنفس المجال واسعاً أمامه لاستعراض مشاهد واقعية
تؤكد رؤية الخطاب وتعززها.

- أما العتبات السردية فكانت قصدية الشاعر فيها
واضحة عبر اختيارات بنياتها التركيبية ومقاصدها الدلالية؛ إذ
شيدت عتبة بدئها من صدر شعري مكرر البناء واللفظ، وجاء
عجزها مكرر البناء واختلقت الحمولة الدلالية، أما عتبة الختام
فجاءت متوحدة البناء التشبيهي مع اختلاف اللوحة التي رسمها
التشبيه لتبقى قارة في ذهن المتلقي.

- وفي جزء البحث الثاني الذي انشغل بالحجاج
التخييلي فقد تبين أن الاستعارة لعبت دوراً حجاجياً بارزاً؛ ذلك
حين وظفها الشاعر في إقرار حتمية الموت، وانعدام فرص
النجاة منه. وقامت الدراسة بموازنة الحمولات الحجاجية
للاستعارات التي جاء بها الخطاب. أما التشبيه فقد وظفه
الشاعر في غير موقع من القصيدة ليؤدي دوراً تأثيراً إقناعياً إذ
عمل على بيان مقدار الألم والمعاناة الذي يعتل في نفس
الشاعر جراء فقدانه أبناءه هذا الألم الذي حول الموت عند
الشاعر إلى إشكال أفضى إلى رؤية تتجاوز الذات إلى الكون
والإنسانية، وقد لعب التشبيه دوراً مهماً في إظهار أبطال
السرديات الثلاث في صراعها مع الموت ولا سيما في وصفه
قوتها ورخائها، وصراعها الشرس في سبيل البقاء والاستمرار
ليعلن في ختام خطابه الشعري أن الموت يسلب كل قوة،
وبطولة فعلها وتأثيرها لتتحول إلى هزيمة وانكسار.

المصادر والمراجع

- الحجاج (مفهومه ومجالاته)، 274/1.
- سلمان، ع. (2010) الحجاج عند البلاغيين العرب، ضمن كتاب: الحجاج (مفهومه ومجالاته)، 252/1.
- السيد، ع. (1986) التكرير بين المثير والتأثير، (ط2)، بيروت، عالم الكتب، (ص 198).
- صولة، ع. (2001) الحجاج في القرآن من خلال أهم خصائصه الأسلوبية، بيروت، دار الفارابي. (ص 27-29).
- الضبي، م. (1983) المفضليات، تحقيق: أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، ط(7)، القاهرة، دار المعارف. (ص 421 - 429).
- العبد، م. (2002) النص الحجاجي، العربي، (دراسة في وسائل الإقناع)، مجلة فصول، عدد (60).
- عبد الجليل، ع. (2002) الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، ط(1)، عمان، دار صفا للنشر والتوزيع. (ص 244 - 246).
- عبد المجيد، ج. (1998) البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (ص 79).
- عبيد، م. (2006)، مرايا التخيل الشعري، ط(1)، إريد، عالم الكتب الحديث، ص: 278.
- العزاوي، ب. (2006) اللغة والحجاج، ط(1)، منتديات سوف الأزيكية.
- عزوزي، ب. (2014) حجاجية الاستعارة في الشعر العربي (ديوان المتنبي أنموذجاً)، رسالة ماجستير، جامعة الحلبي محند أولحاج، الجزائر.
- عمر، ب. عن جدوى دراسة الشعر بالوقوف على إجراءات التداولية <http://omarbelkheir.wordpress.com>
- عليمات، ي. (2013) بلاغة الحجاج في النص الشعري، دالية التمييزي نموذجاً، مجلة جامعة دمشق، مجلد 29، عدد 2+1.
- طه، ع. (1998) اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، ط(1)، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي. (أص 228)، ب (ص 232).
- طه، ع. (1991) الاستعارة بين حساب المنطق ونظرية الحجاج، مجلة المناظرة، عدد (4)، السنة الثانية. (أنظر المقالة كلها)، ب(ص 69).
- القرطاجني، ح. (1966) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، تونس. (أص 309)، ب(ص 310)، ج (ص 346)، د(ص 295)، هـ(ص 290)، و(ص 297)، ي(ص 297).
- كارس، ج. (1988) الموت والوجود، دراسة لتصورات الفناء الإنساني في التراث الديني والفلسفي العالمي، توجيه: بدر الديب، المجلس الأعلى للثقافة.
- كرتوس، ج. (2011) الاستعارة في ظل النظرية التفاعلية "لماذا تركت الحصان وحيداً" لمحمود درويش أنموذجاً، رسالة ماجستير، جامعة مولود معمري، الجزائر.
- كروم، أ. (2010) أدوار الاقتضاء وأغراضه الحجاجية في بناء الخطاب ضمن كتاب: الحجاج (مفهومه ومجالاته)، 139/1. ص 139 - 179
- اسماعيل، ع. (2005) جماليات السؤال والجواب، ط(1)، القاهرة، دار الفكر العربي. أ (ص 11)، ب (ص 52).
- الإمام، غ. (2010)، جاستون باشلار (جماليات الصورة)، ط(1)، لبنان، التنوير للطباعة والنشر، (ص 267).
- بازي، م. (2010) التأويلية العربية (نحو نموذج تساندي في فهم النصوص والخطابات)، ط(1)، الجزائر، منشورات الاختلاف. (ص 296).
- بدوي، ع. (1945) الموت والعقيرة، القاهرة، مكتبة نهضة مصر. أ(ص 5)، ب(ص 4-5).
- بلبع، ع. (1999) أسلوبية السؤال، ط(1). أ(ص 77)، ب(ص 77)، ج (ص 77)، د(ص 79).
- بلنجر، ل. (2010)، عدة الأدوات الحجاجية، ترجمة، فريد فضيلة، ضمن كتاب: الحجاج (مفهومه ومجالاته 417/2) (2010)، ط(1)، إريد، عالم الكتب الحديث. 417/2.
- بوقرة، ن. (2012) الخطاب الأدبي ورهانات التأويل (قراءة نصية تداولية حجاجية)، ط(1)، إريد، عالم الكتب الحديث، ص 125.
- حشاني، ع. (2013) مصطلح الحجاج (بواعثه وتقنياته)، مجلة المخبر، الجزائر، عدد (9)، ص: 28.
- الحلي، ص. (1919) شرح الكافية البديعية، ديوان المطبوعات، ص 57.
- 10-حمدان، أ. (1997) الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، حلب، دار القلم العربي، ص: 210.
- حنفي، ع. (1987) مطلع القصيدة العربية ودلالاته النفسية، الهيئة المصرية العامة للكتاب. (أص 11-36)، ب(ص 162)، ج(ص 162)، د(ص 162).
- خطابي، م. (1991) لسانيات النص (مدخل إلى انسجام الخطاب)، ط 1، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ص 54 - 55.
- الداوي، ع. (2000) موت الإنسان في الخطاب الفلسفي المعاصر (هيدجر/ستروس/ميشيل فوكو)، بيروت، دار الطليعة.
- درويش، أ. (1997) متعة تذوق الشعر (دراسات في النص الشعري وقضاياه)، القاهرة، دار غريب للطباعة، ص 59.
- الدريدي، س. (2008) الحجاج في الشعر العربي (من الجاهلية إلى القرن الثاني للهجرة / بنيته وأساليبه)، ط(1)، إريد، عالم الكتب الحديث. أ(ص 62-78)، ب(ص 142-143)، ج(ص 141)، د(ص 141)، هـ(ص 335)، و(ص 335).
- أبو ديب، ك. (1986) الرؤى المقنعة (نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، الهيئة المصرية العامة للكتاب. (أص 222-223)، ب(ص 222-223)، ج(ص 213)، د(ص 221)، هـ(ص 222)، و(ص 221-222).
- الرقبي، ر. (2010) الاستدلال الحجاجي وآليات اشتغاله، عالم الفكر، الكويت، مجلد (4)، أكتوبر.
- زكريا، أ. مشكلة الإنسان، القاهرة، مكتبة مصر. (ص 135).
- سراج، ع. (2010) التواصل والحجاج (أية علاقة)، ضمن كتاب:

- العلمية، ص 363.
- المودن، ح. (2014)، بلاغة الخطاب الإقناعي (نحو تصور نسقي لبلاغة الخطاب)، ط(1)، عمان، دار كنوز المعرفة. أ (ص246)، ب(ص246).
- أبو موسى، م. (1987)، قراءة في الأدب القديم، دار الفكر العربي، ص 146.
- ناجي، م. الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية. (ص: 91).
- نصر، ع. الخيال (مفهوماته ووظائفه)، مكتبة لبنان، الشركة المصرية العالمية. ص 350
- ولد الأمين، م. (2000) مفهوم الحجاج عند بيرلمان وتطوره في البلاغة المعاصرة، عالم الفكر، الكويت، مجلد 28، عدد (3)، أ(ص 68)، ب(ص 68-69)، ج(ص 70).
- الولي، م. الحجاج والتخييل، موقع الكاتب والأكاديمي المغربي، يوسف الأدرسي elidrissiz@g.mail.com
- كنعان، ع. (2007) فلسفة الموت في قصيدة الرثاء عند شعراء هذيل أبو صخر الهذلي نموذجاً، حوليات جامعة الكويت، عدد 271، (ص 228).
- لحمداني، ح. (2002)، عتبات النص الابداعي، علامات في النقد، مجلد 12، عدد (46). أ(ص 29)، ب(ص 29)، ج(ص 29-30).
- لحويدي، ع. (2015)، نظريات الاستعارة في البلاغة العربية من أرسطو إلى لا يكوف ومارك جونسون، ط(1)، عمان، دار كنوز المعرفة. أ(ص 229)، ب(ص 230)، ج(ص 21-42).
- لوجيرين، م. (1991)، الاستعارة والحجاج، ترجمة: طاهر عزيز، مجلة المناظرة، الرباط، السنة 2، عدد (4)، ص 87.
- محمد، ي. (2010) الحذف في اللغة العربية، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، مجلد 10 عدد 2. ينظر البحث كله.
- المرادي، ح. (1992)، الجنى الداني في حروف المعاني، تحقيق: فخر الدين قباعة، ومحمد نديم فاضل، ط(1)، دار الكتب

Stylistic and Structural Techniques, in Abi Thuayib Al Huthali's Poem "Al Ayniyah"

*Firyal Hudaib **

ABSTRACT

The study aims to investigate the stylistic and structural techniques that conveyed the purposes of the discipline in Abi Thuayib AlHuthali's poem "Al Ayniyah" in which he expressed himself deeply after the death of his sons. The poet exploit's an argumentative, persuasive visions to incite influential effects in the receiver's mind.

The study focuses on two stylistic techniques in the poem that make significant argumentative forms: the inner and outer beginning verses and poetic imaginary of similies and metaphores.

The study showed the poets' purpose and intention in structuring the poem's beginning verses and the meanings conveyed, all of which proud to be essential parts of the functional and aesthetic structure of the poem.

The poetic imagination was an essential pillar on which the poet relied to convey his vision of the universe and the existence. The poet draws artistic images that go beyond the decorative role in order to a persuasive effect in the receiver's mind and self, and to relate the reader to the visions and antecedents of the text.

Keywords: Abi Thuayib AlHuthali's Poem, Al Ayniyah, Structural Techniques.

* Faculty of Arts, The University of Jordan. Received on 14/12/2015 and Accepted for Publication on 20/2/2016.