تعالقات المرأة وتشظياتها في همزية حسان رؤيا بين العقل والحلم – دراسة نصية

آ.م.خ. وئام وائل يكع
جامعة بغداد – كلية التربية ابن رشد

يك ك

قف همزية حسان في الطف الأول من الشعر الإسلامي ليس بوصفها القصيدة المادحة لشخص الرسول (s) والمقدمة الذود والحماية لأعراض المسلمين فحسب، وإنما القصيدة التي تشكلت بمجموعة من الرؤى التأملية و القوانين التي تعارضت فكريا، وتوشحت بوسائل ثقافية وأدوات فنية وموضوعية بطت لغة شعرية متنوعة فضلا عن قيم خلقية وأعراف اجتماعية استمدت مادتها من العصرين الإسلامي وما قبله، الأمر الذي أثار رؤى متعددة فرضتها مفاهيم النقاد ومخيلة الرواة قديما، وأتت قريحة النقاد حديثا لكل قراءة من قراءات النص في محاولة لضبط أولياته .

إن دراستنا لحركة المرأة ورمزها جاءت وفقا لتطلعات الفكر الحديث إلى قراءات قراءات حديثة لكنوزنا القديمة، فوجهنا العناية إلى هذه الثيمة التي لاقت حضورا في في أذهان النقاد في القديم والحديث مجسدين رؤاهم في تيارات عدة اعتمدت فيها على السياق الفني الذي بثه الشاعر مقصدا الغزل في المرأة مشبها عوارضها بالخمرة,

بالخمرة, فذلك موقف لا يتاح له لان الالتزام الذي اقره الدين الإسلامي كان معيارا لتقبل لتقبل الشعر وذيوعه بين المسلمين .

Abstract in English

Women Relationships and her Activities in Hassas, Hamzyah : Textual Study in of the Tran Form trains of Unity between Thought and Dream

Hassans, Hamzyah is regarded of a first Class Poem in the Islamic Poetry it is not only a poem Praising The Personality of the Prophet Mohammed (Peace be upon him) and defending him and protecting the Muslims, honour, but it is also a poem characterized by cultural and objective features and technical devices which gives it a poetic language , not mention its reflections of values and the social conventions derived from the two periods – the Islamic and Pre- Islamic- which make it subject to Critical concepts and the imagination of old story – tellers, and which Provoked modern Critics to Criticize every reading of its text in an attempt to fix the form of its text .

لـ خ

قف ثيمة الغزل والخمرة حاجزا مانعا لنوعية النص المطلوب إداريا في عصره لذلك سوغ النقاد أمرا وروجوا له في كون المقدمة لهذه القصيدة نظمها الشاعر في عصر ما قبل الإسلام محتجين بذلك على رواية نظنها مفتعلة تهدف الى تسويغ رؤيتهم هذه , فحواها ان حسانا هجم على فتية من قومه يشربون الخمرة فنقم منهم ذلك وانكره فقالوا يا أبا الوليد ما أخذنا هذا إلا منك وانا لنهم بتركها فيثبطنا عن ذلك قولك

هـ هـئ غ ئ ك ئ آز ئ لئ ي ه ه ئ ئ ك ق ئ؟ (١)

فقال حسان :هذا شي قلته في الجاهلية والله ما شربتها منذ أسلمت.وكانت وصف الخمرة التي وقف عليها جزءا من تشبيه فم المتغزل بها .وهي أدوات فنية استمدها الشاعر شانه شان غيره من الشعراء ممن عاش في عصر ما قبل الإسلام (٢) .

من السهل على الناقد ان يميز بان فن القصيدة في صورتها المكتملة قد انقسم على ثلاثة أقسام :_جاهلي (تجسد في المقدمة المتكونة من الطلل والغزل ووصف الخمرة) , و إسلامي(تجسد في مدح الرسول(s) ,جاهلي (تجسد في الهجاء) تعاضدت هذه الأقسام لتفتح آفاق إبداع فنية على صعيد الهيكلية البنائية فخرجت بنيةنصية كلية ترتكز على صيغة موضوعية فحواها مدح الرسول والدفاع عن إعراض المسلمين وهجاء أعداء الإسلام ولاسيما أبو سفيان ، فعلى الرغم من كون الصيغة الموضوعية والادائية قد تدخل الإسلام في لحمة بنائها وتوجيهها توجيها يتناسب وطبيعة القيم الدينية الجديدة فان الروح الجاهلية سادت في لغة المقدمة ولغة الهجاء مما جعل لغة النص في هاتين الفقرتين تغلب عليها القوة أكثر من لغة مديحه للرسول(s)التي اعتمد فيها على معاني إسلامية جاهزة مأخوذة من القرآن والعرف الاجتماعي في ميزانه الخلقي فجاءت الصور فيها ضعيفة تعتمد على الاتكاء ,متخذا من جملة القول الأرض التي يبسط عليها لغته التي بدت اقرب للنثرية منها إلى الشعرية. وصور جاهزة تركبت وفقا للغة الحكي (قال , يقول , قلتم) منها الى التركيب الإيحائي المؤثر فنيا , عذره في ذلك هو الخلل في النظام المعرفي في مخاطبة الشخصية الممدوحة ونوعية الأدوات الفنية القادرة على استحواذ رضاها في وقت تذبذبت فيه الرؤى بين مفاهيم متباينة بين عصرين ومنها المبالغة التي عدت في النص الإسلامي كذبا فحرمت ,

هذك فـ آذزك ع ئ ق ك ك ؤ م هـظ ك لإ؟

سه ة ذ ق لـئ ش ف ن غقك لإ ق ل لإم ئ؟

لا شك أن أدوات المضرمين الفنية كانت مفعمة بثقافة العصر السابق للعصر الإسلامي بحكم الإسلامي بحكم المرجعيات المتعددة التي خزنت في لا شعورهم بوصفها بنية نصية نصية يعتمدون عليها عند الحاجة ,لذلك تجسدت مثل هذه البنية على صعيد الشكل (البنائية أو الهيكلية) فيها لأنهم يخلطبون العقول الجاهلية من الشعراء الذين وقفوا ندا ندا للدعوة الإسلامية فجاء تشخيرهم الصيغة الموضوعية (التي أكد عليها الإسلام وبث

وبث فيها من روحه)مصحوبا بفس متعارف عليه روحا ونمطا فكريا جاهزا تفهمه تلك تفهمه تلك الطبقة من الشعراء,فضلا عن كون هذه الصيغة البنائية مما يفضله الذوق العام الذوق العام وترتضيه غرائزهم ,وتفهمه عقولهم ,لذا كان بمثابة دعوة إلى الخطاب بما بما يفهمون أكثر منه البحث عن الجديد التي ربما لا يفهمون بل ويشيحون عنه ,علما ان ,علما ان الخروج عن المألوف في هذه المدة الزمنية تحديدا يعد أمرا ليس مقبولا لصعوبة لصعوبة وضوح الرؤية الفنية ومدى تأثيرها في المتلقي الشفاهي التي يسعى جاهدا إلى إلى تثبيت الصيغة الأدائية الموضوعية وتلك مبتغاه , اي ان التركيز على الجانب الموضوعي أكثر من الفني بهدف وصول الفكرة واضحة لا لبس فيها في عصر غادر غادر فيه التدوين واعتمد فيه الذوق على الحفظ لا الاشتغال بتلك شفرات الصيغ الفنية الفنية الجديدة .

إن النظر في السياق العام لقصيدة عصر ما قبل الإسلام التي وصلت إلينا في هيكليتها المكتملة أو بنائها الجاهز يدل على شكل النقد الذي ساد تلك العصر فهو نقد تحديد نقد تحديد سلوكي للعمل الفني وتشكيله وفقا للقواعد التي حددت رؤيتها طبيعة الذوق الذوق العام السائد آنذاك او لعل عملية التقنين هذه فرضتها قيودا مجموعةٌ من الشعراء الشعراء الذين حملوا صفات النقاد وسلكوها برامجيات منضبطة بثت للمتلقين فسيرت فسيرت ملامح الذوق العام وفق سياقها المعروف هذا.

وذلك ماسنقف عليه ونحن نقدم زمن قول المقدمة التي حدد رهنا لمفهومهم سياق المرأة وفقا لرغبة شهوانية او زينة فنية. ومثلها الخمرة وما سيطرحها السياق السياق في تحليلنا هذا – وفقا لدلالة اللغة الباطنية –

ك ئإ ك (ك آب ه ع ب ك ج خ)

يظهر شكل المرأة في قسم القصيدة الأول منقسما على ثلاثة انساق: نسق الطلل الذي يظهر الذي يظهر في الأبيات الثلاثة الأولى :

ف ئ ة ئآ شئ ظ غ ك ئ ؟ ك و ع ئ ؟ ل ك ه ئ خ إ؟

خ ئذ ل ا ى ئك ئ ز ف ة ف ه ئ ئك ئ ظ ئك ئ؟
ه ئ لإ ي ئك ا ه ئ آ م خ لإك ل ج ه ئ م ع ه س ئ؟ [٢]

تظهر اللغة الشعرية في البيت الأول التعميم على صعيد اللوعة والاشتياق لتنفتح هذه الأماكن بحدودها ومساحاتها مستوعبة كل ساكنيها .

غت ذات الأصابع فالجواء.....تعميم

إلى عذراء منزلها خلاء .....تخصيص

يشمل الشطر الأول على القاطنين وذكرياته معهم حتى يصل إلى التخصيص وهكذا تطوف وهكذا تطوف روحه , ذكرياته , أنامله في خط الرسم المكاني وتحديد حدوده أو تقطيعها تقطيعها حتى تصل أنفاسه (إلى عذراء منزلها خلاء) متجسدا مع هذه الحركة الخطية الخطية عنصر تخصيص لشوق غير أن لغة الألم الصادق التي يحاول أن يمررها في ضه في نصه يغلب عليها عنصر المحاكاة كل ما تحمله من بنية الاطلال هو رسم التعفي التي التي ما عرج عليه إلا ليخدم قصديته في الوقوف على الرمز ولذلك عجز عن تقديم مشهد تقديم مشهد مؤثر يغلب على صوره ملامح أنفاس يائسة من تلك العذراء التي خلى دارها وأقفرت الحياة من ربوعها وهذا بحد ذاته ما كان يريد أن يقف عليه , لذلك لذلك كان سريعا في التحديد والتقطيع معنى ذلك ان التحول يسري من المكان إلى رسم رسم رمز لتجربته الشعورية التي ستأخذ حيزها فيما بعد وسوى ذلك بسرعة أشبه بالومض ، إذ لم تأخذ من نفسه الشعري إلا شطرا , جاء ممهدا لرسم العذراء بحدودها بحدودها الزمانية والمكانية ، وذلك هو النازع الملح الذي حمله وزر تجربته النفسية النفسية هذه بحدودها المعنوية الضيقة _نقصد بها المقدمة _ متخذا من المرأة التي تفتح تفتح باب التجربة على أعماق واسعة جزءا مما ترسخ في لا شعوره الجمعي ، فاول فاول عتبة نخلف بها النقاد القدامى وشارح نصه هو أن عذراء لا يقصد بها رسم مكان مكان آخر بقدر ما توحي بتجسيد وصف لامرأة فعلية جاعلا منها بداية التشبيب . فبيته فبيته الأول يجمع بين الاطلال والغزل مثلما جمع بين التعميم والتخصيص مشيرا إلى أن أن العذراء كانت تقطن في مكان ما من تلك الأماكن التي تعفى رسمها وذلك أكثر ما همه

ما همه من حدث الإعفاء. فالرمز يعنى بتفجير الإمكانيات في الكلمة الواحدة "الأمر الذي يغني النص ويخصبه مثلما انشطار الذاكرة لا يعني تفتيتها ولكن الخروج بإمكانيات بإمكانيات جديدة تطرحها شبكة العلاقات الداخلية لتفرز نسقا جديدا للسياق (٤) ، يتركب النص من مجموع الصور الجزئية التي تتسلل ذاكرتها في تضافر لتأليف معنى مركب وفقا معنى مركب وفقا لنسق فردي خاص ، فقد تركبت حركة الطلل والمرأة وفقا لجدلية طرفين لجدلية طرفين متناقضين (الحياة /الموت) ليجعل من المعنى الظاهر في نسقه هذا (بماينناسب بماينناسب حركة الطلل) الغلبة للموت راسما المناخ الدلالي في بنيته هذه مؤطرا بالموت. بالموت. عماد الحركة وقرينتها هي الأفعال (غث , تعفيها, كلت, لايزال) والجمل والجمل الخبرية (منزلها خلاء, ديار من بني الصحاس قفر, خلال مروجها نعم وشاء) وشاء) لتشكل هبوطا سريعا في التلاشي والفناء على صعيد الحدث العمراني والبشري والبشري التي يعني البناء والحضارة .

يلعب الفعل (غث) دورا لولبيا في امتصاص الحدث وتصعيد الصراع في الحركة فهو يمتص فهو يمتص بقدرته الهادئة التي توحي بالإيجاب _ بخلوه من النفي على الصعيد المعجمي المعجمي الظاهر وبالسلب على صعيد الدلالة الباطني_ , محور الحركة إذ أن الأرض الأرض هي التي تتمثل فيها كل إمكانيات الحياة بجدليتها الازلية (الخصب والاقفرار) ، والاقفرار) ، غير ان الفعل قائم على حالة البوار في سياقه هذا , فالفظة في حقولها حقولها الدلالية تشير الى (الموت ,الانهزام ,الخراب ,الدمار, السحق) فتسعى في سياقها سياقها المحرر لزمنين ماض وحاضر تشكيل صراع نفسي يجر اذياله عبر الحركات الحركات اللاحقة . ونلتمس فنية حسان في استثماره فكرة الطلل بما يخدم مقصديته , حين , حين ادخل الرياح والسماء ضمن عوامل التعرية التي تسهم في تغير المكان وعفوه دليل وعفوه دليل غضب الشاعر وعدم رضا نفسه ، غير أن رموز النص تضعنا امام تحول ضدي تحول ضدي على الصعيد العميق للبنية , فمن الناحية الدلالية اكتسبت بعض الالفاظ الى الالفاظ الى جلب ذاكرتها ذاكرة ارتدادية نقيضا لاصلها او السياق العام المعجمي لتخلق

لتخلق صورا غير التي تطفو على الظاهر ، ومنها تلك المغايرة في استعمال لفظة السماء السماء التي غالبا ما ترمز للعطاء , والجود, اي من الناحية الدلالية السطحة يتداول على يتداول على انه امر يقترن بالرعاية الإلهية ويميل الى الهبة , غير اننا نلمح كسرا في في أفق التوقع ,إذ تظهر دلالتها هنا تنقض ذاكرتها الاولى هذه فيجلو معها امتداد السحق والدمار فتظهر واحدة من العناصر التي تعبث بالحضارة بل اكثرها سطوا على ذلك على تلك الفعل ، ولتلك جعل جملتها مؤكدة لفظيا بفعل التعفية (غث , عفتها الرواس الرواس والسماء) فتحيل الدلالة على الأخذ بعد العطاء والفقر بعد الجود والسلب بعد بعد المنح فتقضد فعل التعفية بما تمتلك من قوة فوقية عظمى تعجز المخلوقات عن تفسيرها تفسيرها وهكذا تدور حركة الصراع بافعال وجمل مثبتة لفظيا قائمة معنويا على السلب السلب مشكلة حدود الرمز(ديار من بني الصحاس قفر) ,(وكلت لا يزال بها أنيس) فكلا) فكلا الجملتين يعتمد في سياقه على تثبيت الجزئية او الصفية_بما شكلته (من البعضية) بعض من كل _أي تثبيت أمرين متناقضين زمنا ومكانا ,ومثلها الفعل النقص لا يزال النقص لا يزال التي يعتمد التركيز على الإحاطة بأمرين في زمنين _مثلما يسجل ملامح ملامح زمنين على سبيل المقارنة في إخراج الصورة فتنبسط وفقا لثنائية ضدية هي (هي (الحياة / الموت) . الملاحظ أن الإطار العام التي قامت عليه الصورة اعتمد في في تكوينه على بنية كلمات خاصة ارتبطت دلالتها ببعد الحدث التاريخي (ديار من بني الصحاس قفر) وجثوته في اللاشعور الجمعي التي أخذ حيزا من ذاكرة الشاعر الشاعر ومخيلته فجاء استدعاؤه له رهنا بموقف تشكيل القوة التي عززها الحدث بامتلاكه إياها في وقته مضيفا الى ذاكرته معاني جديدة مولدا صداما شاقا على صعيد الصورة عاكسا تطورا نفسيا يتمحور حول مركزين عصر ازدهار مضى , و آل عصر و آل عصر الاقفرار, فتسعى الذاكرة الابدعية إلى استثمار عصر القوة تلك تحديا لعوامل لعوامل التعرية والسلب معلنة بأنه على الرغم من السحق فأن ثولت الحضارة وفعالها خالدة وفعالها خالدة ذهنيا ومترسبة في الأعماق ، فينزاح المعنى التي حدده السياق إلى أفق أفق آخر إذ يكتسب السحق دلالة أخرى , تبسطه ذات الشاعر في لا شعورها حين قف مواجها

قف مواجها ضديا لسلبه فتحول السحق إلى عملية استثمارية تعكس فعل الطبيعة واضطهادها في سحق الحضارة والبناء إذ تقوم الأنا في محاولة إبداعية تسليط الضوء الضوء عليها بعد استدعائها من خزينها الثقافي التي يشكل بنية حاضرة غائبة في لا لا شعوره فيستحضر تلك البنية بعد ان يمارس عليها أنواعا من رؤى تصيرية تهدف إلى تهدف إلى ظهور المسمى(بني الصحاس) حضارة مكتفية بالإشارة إليه عن سرد الأفعال المميزة لها – وتلك قمة التعريف حين يجد المبدع لاحاجة للتعريف بما هو هو معروف او غير خافي على الجميع حتى لو كان يشغل ذاكرته فقط – ، في محاولة محاولة أخرى على حث المخيلة في على تصور ابعاد الفعل , فتلك اثبت فنيا لاسيما إذا لاسيما إذا كان الهدف يسعى الى تحفيز المخيلة لتسهم في رسم الرمز التي يظهر في في عملية بناء القوة الرافضة للدمار والمطالبة بإيقاف السحق وتلك باصرا ر الأنا على على إحياء تلك الجزء المندثر من الحضارة رغبة في الخلود فتشكل الحركة –وفقا لهذا وفقا لهذا التحليل –على صعيدها الباطني غير المباشر بسطا آخر يتمركز وفقا لثنائية لثنائية ضدية مغايرة للأولى هي الإحياء بعد الموت (الحياة/الموت) نستنتج مايأتي:

١:ان الحركة التي أفرزتها اللغة السطحة في إطارها العام قامت وفقا لثنائية :(الموت/الحياة).

٢:ان الحركة التي أفرزتها اللغة الباطنية (العميقة)تشكلت وفقا لثنائية مناقضة للأولى هي :(الحياة /الموت).

معنى ذلك أن الشاعر بعد أن كان سعيدا يمتلك سحر الماضي ، وذاكرة الزمان ، وشهوة المكان في الماضي ، لم يعد في الحاضر يمتلكهما بشكل محقق ، لذا أصبح الشاعر شقيا وتعيسا، بسبب طموحات الذات ورغباتها امام قمع الاخر لها ، بعدما ترهل الزمان فخبت معه الاحلام .

يمثل شكل المرأة بالنسبة للنص البداية والنهاية ,إذ هي أول ما يطل و آخر ما ينتهي به النص حدثا او رمزا غير انه وان كان الشق الأقل ظهورا في المقدمة الا انه المحرك الأول لتشكلات الرمز في القصيدة فهو الرسم السردي التي يقيمه بلغة صحراوية الملامح مكثفة الانفعالات العاطفية فتبدو اقرب إلى كونها شخصية وهمية منشقة عن ذاته يبني عن طريقها ثيمته ويعززها رمزا مغضا عند متلقيه بتلك المرأة أو الأداة الفنية التي يستهدف عن طريقها نقل الصراع إلى شكل آخر وزع تجربته الموضوعية على مجموعة لوازم وفرضيات اجتمعت في شكل القصيدة المكتملة العام , فجاءت هذه الصيغة معززة لمجموعة الأنساق الأخرى ، فهي معادله الموضوعي التي به عزز بوطن الألم لاسيما حين يجعل من امرأته (رمزه) بلا ملامح فيهيأ اقفرارها من الملامح مثل الديار, ليس تهميشا لشخصها إنما تعزيزا لتلك الرمز, لذا لا يظهر منها إلا مشاعره وأحاسيسه اتجاهها , فيكمل بتلك الصورة الأولى التي رسمها للأرض في أول دخوله مسرح الأحداث وهي الأثر التي تركه اقفرارها في نفسه ، شكله بصورة المرأة بتلك تصبح رمزا للأرض المقفرة .ولكن أية أرض تلك التي ترسبت بنية فعالة في لا شعوره .؟؟إن الجواب عن هذا السؤال يقضي ربط أجزاء الصور في هذا الشق ليستثمر ملامح البنية كاملة فالملاحظ انه يقصد بالمرأة(ديار بني الصحاس) التي تشير في مرجعياتها الثقافية إلى الغساسنة , الأمر التي يبيح تصور مخاطبة الذات لتلك الدار ولحقبة الزمنية كان تداعيا للقوة التي تعززت بها تلك الدولة في وقت لم تتعزز قوة المسلمين بعد . لقد طوع الشاعر صورة المرأة لتنلب أجواء تجربته الموضوعية في القصيدة فبدت صورتها مستمدة من صورة الموضوع أو النازع النفسي للشاعر ، فالمتأمل – المتلقي الخارجي – في القصيدة يجد أن هناك تناظراً مكشوفاً بين صورتي المرأة وصورة المكان (المنزل , وديار بني الصحاس)

ك ع ئ؟ ىك ى ف ة ذ غك كقكذ ل ه ئ سف ئ؟

فما تثيره لغة الخطاب من شغف وانقياد تجعلنا لا نؤمن بمصداقية شغفه بامرأته التي عجز ان يقنعنا بوجودها من خلال عجزه عن رسم كينونتها , التي شغل عنها بمحاولة تجسيد مشاعره علوا على لغته الشعرية أكثر من تركيب وجود بنائي سطحي لصورتها التي يمكن أن يثب بها ،فضلا عن ذلك مروره السريع بحواضرها وخلوصه الأسرع من تشكيل صفاتها التي لا يكر أو يتكر منها إلا الفم وكأنه شكل عوارضه اضطرارا ليقيم عليه الخمرة شبها واستشهادا[٥].

قآم ز بل ا آز م لئجهئ ع هلئ؟
عكو آمئاهئآه ع غ ل يك فئجه ن يك ئ؟
ؤ هئ لئ ئلإس ئ ة د م ي لئ غه ك يك ئ ئج غ ئ؟ (٥)

لذلك نجدنا امام نسقين مكملين لبعضهما ، نسق المرأة التي ينفتح على الخمرة ، نجد أن النسق نجد أن النسق الأول ظاهريا يحتل مساحة اصغر من النسق الثاني ,الأمر الذي ينبأ عن حالة عن حالة اصطراع داخلي تشهده لغة الشاعر الباطنية كاشفة عنه المسافات البنائية المفتعلة والبسط الاضطراري لولوجه ذلك البناء التقليدي الجاهز وتحطيمه لمجموعة تمثلاته لمجموعة تمثلاته الكاملة , هادف التنبه إلى رمزه بسياقه هذا , فلكي لا يتعب أنفاسه أنفاسه جعل دخوله وخروجه بنفس واحد _حتى يصل إلى الغرض الأصلي الذي أقام أقام عليه نصه _.وتجدر الإشارة إلى أننا نتعامل في هذا السياق مع الخمرة بوصفها بوصفها رمزا فنيا يستمد طاقاته في تشكيل المعنى من خلال النص نفسه وقابلية هذا النص هذا النص على الانفتاح على الوشائج النفسية والفلسفية والثقافية بغض النظر عن صحة صحة هذه الرؤية عند منشئ النص في الواقع _.والملاحظ أيضا أن القاموس الشعري الشعري للخمرة (في الصفات والتركيب الصوري) يكاد يخلو من جديد فبعضها طرق من قبل طرق من قبل الشعراء السابقين غير أن هذه المعاني لاتضع الشاعر ضمن المقلدين بقدر ما المقلدين بقدر ما تضعه بقائمة المبدعين الذين استثمروا الثوابت التاريخية ليؤسطروها

ليؤسطروها إبداعا لاسيما الانفتاح على الغساسنة التي كثيرا ما فخر بها الشاعر نفسه نفسه في العصر السابق,مما ينبأ عن مدى تمركز تلك الأثر في أعماقه الوجدانية والثقافية والثقافية فقبع في لا شعوره , فهو جزء من الترسبات التي تشكل الكثير من معانيه وصوره في اغلب قصائده , إذ تتدفق عن طريق التداعي شكلا ظاهريا أو رمزا يسهل يسهل الاستدلال عليه ، وهكذا لم يكن صعبا معرفة الديار التي وقف عليها الشاعر ممجدا أيامها أكثر منه باكيا آثارها,ومثلها المرأة التي تشكل معادلا موضوعيا ومثلها ومثلها الخمرة يستفرغ فيه أجزاء من تجربته الشعورية .

أما الحقول الدلالية لتشكيل صورة الخمرة فهي (سبيئة من بيت رأس,عسل , ماء , لطعم الغض , التفاح , الجناء) فتشهد أربع ألفاظ منها تحولا في سياق المدلول اذ تنفتح على صفات الأرض ومكوناتها ماعدا لفظتي

(عسل ,لطعم الغض) فينفتحان على الصفات الجمالية الحسية مثلما تنقاد لمتعة التذوق– التذوق– حاسة– وهذه تشهد تحولا في طريقة استقبال الأثر , ففي الوقت التي تشير فيه تشير فيه إلى اتحاد المرأة مع الخمرة على صعيد اللذة والمتعة تنفتح مرة أخرى على على رمزهما التي سبق ان بسطه السياق عند التحليل وهو(الأرض) معنى ذلك ان مقطع ان مقطع الغزل التي نحن بصدده (أول بناء تشكلي صريح لتمثل الأنا مع الأخر) يخلق يخلق ملامح التجربة الموضوعية للشاعر في نصه فتنبسط وفقا للتوتر التي تشهده الذات مع الذات مع الأخر الغائب بسبب عنصري الزمان والمكان, فتتشكل وفقا لسياق الخمرة ثنائية الخمرة ثنائية ضدية (موت / حياة) تتحرك بالصور الآتية:(تحطيم الواقع/ إحياء اللاواقع) ,(موت الحاضر / إحياء الزمنين الماضي والمستقبل) ,(قتل بعض الانفعالات الانفعالات السلبية التي تعاني منها الذات منها الخوف والتردد / إحياء التسامي على على صعيد البطولة),(قتل الألم / إحياء الرغبة والمتعة).هكذا يتوحد نسق الخمرة بنسق بنسق (المرأة الرمز)على الصعيد الظاهري للغة . غير أن السياق البطن للغة في حيثياته

حيثياته الأربع (١. الذات/ ٢- الآخر/ ٣- الزمان/ ٤- المكان) يشير إلى ارتباط الخمرة بالمتعة إذ يتشكل سياقها على الصعيد الباطني وفقا لما يأتي :الانتقال من عالم عالم الحس إلى اللاشعور(زمنا) , من الملي إلى المعنوي من عالم الحقيقة إلى العالم العالم السرمدي (مكانا وزمنا) , من المرئي إلى اللامرئي على صعيد الرؤية الذاتية الذاتية الفردية, ومثلها الانتقال من السلب إلى الإيجاب , ليسطر وفقا لتلك الحركة الانفعالية أي من خلال (إحياء الذات بوصفها جزءا من النحن / تحطيم الآخر وموته) وموته) ثنائية ضدية أخرى هي (حياة / موت) , وهكذا يتعاضد هذا النسق مع نسقي نسقي الظل والمرأة في حركتيه الظاهرية والباطنية .لينبأ عن رغبة الذات في الخروج الخروج من حالة التوتر التي افرزتها لحظة الظل إلى حالة الإيجاب والانفراج بعد الضيق الضيق والشدة وذلك ما أراد أن يعكسه على تجربته الشعورية وما يشغله منها وفيها . وفيها . تتوزع النص ثلاثة ضمائر , سيطر ضمير الغيبة على نسقي الظل والمرأة ,فلم ,فلم تنفك من أسره (غفت, منزلها , تعفيها , وكلت مروجها) والقراءة السطحية تظهر عدم تظهر عدم صدقه على الصعيد الشكلي (أي لم تكن أرضا حقيقية تلك التي كان يقف يقف عليها) غير أن الأمر مغايرعلى صعيد الرمز لأنه يوحي ببعد المسافة الزمنية الزمنية بينه وبين الأثر وهذا منسلب للثيمة. يصل إلى بيت التلخيص فيشهد انحرافا على انحرافا على الصعيد البنيوي ,إذ يبدأ السياق بتوجيه الكلام الى المخاطب المعلوم

(فدع) أو المتلقي الداخلي الذي يحمله مسؤولية امتصاص الانفعال وحمل الخطاب من الخطاب من بعده (أداة فنية أخرى مخلوعة من ذاته) غير ان التحول يصل في الشطر الشطر الثاني مع الفعل(يؤرقني)فما بين(فدع ,ويؤرقني) استطاع الشاعر من غير غير قرينة لفظية ان يخلق انتقاله من صوت المخاطب الى صوت المتكلم أي بتوحيد بتوحيد الصوتين بصوت واحد هو صوت الشاعر نفسه لذا اصبح أمام ثنائية تعاضديه هي تعاضديه هي (الأنا ، الآخر) فنشهد انفتاحا على صعيد الرمز إذ أن تلك التعاضدية التعاضدية تتنلسب وطبيعة الموضوع الحماسي هذا , قد يتصور القارئ – بما تبثه

القراءة الشكلية – انه ربما قهر نفسه الشعري لسيطرة النازع وشدة الانفعال مما أدى إلى أدى إلى انقطاعه وتحوله عن تلك البنية التي ربما لو أتمها لكتب لحركته وربما لصه الجدة لصه الجدة والتحول صيغة وضمونا على صعيد البناء الجاهز, غير أن القراءة العميقة العميقة للنسق توحي بان التحول هذا جاء مناسبا لحركة الانتقال من نسق الحاضر إلى إلى نسق المستقبل بطافة ،لتشكل دعوة العودة إلى الوضع لطبيعي والمكان الحقيقي التي الحقيقي التي يجب ان يكون فيه بغية الاستقرار ، مثلماتضعنا الحركة امام ثنائية ضدية ضدية يجسدها الفعلين بحوادثهما الواقعية والذهنية :

(الماضي / الحاضر والمستقبل) > (الغياب / الحضور).

وك وك ئمى (وك لآ بغ ب)

يطرح السياق عبارة (ولكن من لطيف) – حسن التخلص – ليوحي بان هناك هناك إمكانيات لابد أن تتوافر في السياقين الواقعي والفكري , تتلاءم وطريقة إيداعه إيداعه موضعه من غير أن يعكر مزاجه الم او عف , ونشهد التحول في البنية نفسها نفسها على صعيد الدلالة الزمنية بالانحراف من الحاضر التي أقامه مع ضمير المخلب المخلب الى المستقبل التي لت عليه إذا الشرطية (أداة شرط غير جازمة ظرف لما يستقبل لما يستقبل به من الزمان) , وأقامه مع ضمير المتكلم , فما بين لفظتي (لطيف , و يـ ؤرقني) تنتقل دلالة المضمون اذ يودع الماضي بعظمته وأمجاده في أحضان خزينة , خزينة , لذا تتناسب الطافة مع (أت) بينما قوة النازع وسلطة الأثر السلبي التي يعيش يعيش فيه لايترك له فرصة للراحة ، لذا تنتهي مرحلة الوداعة وتبدأ مرحلة القلق لظاهر أو المعلن صراحة, أي يتصاعد التوتر فيخرج بصيغ الانفعال السلبي القائم على على التهميش الإنساني مجسدا سيطرة حالة الغضب – على فحوى الرسالة – التي لم ينفك لم ينفك يسيطر على مفاصل البنية ’هذا التحول التركيبي ظل يهيمن على النص في مجموع

مجموع أجزائه , فحرص الشاعر على الخروج من التقريرية إلى أسلوب تعالقي يضفي يضفي على النص سمته الشعرية فقد تمكنت هذه الدلالة الجمالية ان تجذب إليها المتلقي المتلقي وتقيم معه تواصلا عن طريق فك التوقع إذ إن أسلوب الشرط يرسم جزءا من فضاء من فضاء النص متمثلة في اثارة رغبة المتلقي في معرفة المزيد التي اختزنه جواب الشرط جواب الشرط في إيجازه , ومثل ذلك يظل ضمير الغيبة يسيطر على الخطاب في النسقين النسقين التي تفتح آفاق الخمرة فهو لم يصرح بها وإنما أناب عن ذكرها بالآليات والصفات والضمير الهاء فضلا عن مفعولها (تيمته , قلبه , منها , أنيابها , مزاجها , ,هصره , فهن , نوليها , نشربها) فيجعل من بنية الغياب ذات أهمية – هنا –لا تقل عما تقل عما قد يكون لبنية الحضور فاذا كان نسق الطلل قد شكل بنية التوتر فأنه أراد أن يجعل أن يجعل من نسق المرأة بنية الانفراج فالبنية الطللية تمثل الماضي بينما تشير الأخرى الأخرى إلى الحاضر التي يأمل الشاعر ان يشهد انفراجا بعد تلك الشدة لذلك يجعل أمر أمر المتعة فيها منفتحة على النحن الذين صيرهم ندماء :

(هـ ك هـ ئ مـ ئ + ئـ هـ + مـ ى) انفتاح على صعيد المتعة المتجسدة بالخمرة

: (هـ هـ : ئـ مـ ئ + ئـ هـ + مـ ى) انفتاح على صعيد المتعة المتجسدة بالخمرة

(الحضور /الغياب)

فعلى الصعيد البلطن تبدو المرأة –المحرك الفعلي لنسق الخمرة – هي الغائبة في هذه الحركة , بينما نشهد حضورا فعالا للخمرة تظهر فاعليتها حركة لولبية نشهدها علنا او رمزا على الصعيد السياقي للقصيدة عموما ، ويمكن أن نشهد الحالة على مستوى التركيب :.

(نوليها نشربها)تشهد الأفعال في سياق الخمرة حضورا لثلاثة ضمائر : (نحن التي التي يفسرها منطقا أنا + أت فهي حالة إدماج ليشهد هذا الإدماج حضورا لضمير الغيبة الغيبة الهاء) فإدماج لضميرين ببعضهما هنا (نحن ، الغائب على المستوى الصوتي لظاهر

الصوتي الظاهر لكنه مفسر بنون الفعل المضارع حضورا) يشهدان تحولا على صعيد المضمون صعيد المضمون اذ يعلنان عن المتعة الحسية (المادية) التي تجلبها لغة وحضورا الخمرة الخمرة والتي يفسرها ضمير الغيبة (الهاء) لذلك يستوعب ضمير المخاطب – هنا – – ندماءه , هذا على الصعيد التركيبي للغة. اما على الصعيد (الباطني) الرمزي فان فان السياق الذي فرضه ضمير الغيبة على نسق الخمرة أو المحرك الفعلي للمتعة جاء بما جاء بما يتناسب ومفعولها (بالنحن)حضورا في اللاوعي فهي تغيب بعد ان تحرك تحرك اهدافها ,فضلا عن كون فاعليتها تكمن في اللاوعي نفسه ولذلك لابد ان تغيب على تغيب على المستوى الظاهر (وعيا) , معنى ذلك ان حركة الضمير نحن (النون) تتبلور وفقا تتبلور وفقا لثنائية تعاضدية مع (الهاء) لتشهد تحولا في سياق المتعة التعاضدية , إذ تحوله من الظاهر إلى الباطن معنى ذلك ان الشاعر لم يقصد الوقوف على ارتشافها تذوقا ارتشافها تذوقا او حسا وإنما نيل متعها خيالا اي استثمار مفعولها نسقا باطنيا بما يتناسب وحالة اللامعقول .

ومن ضمائر المتكلم أيضا تظهر بصيغة أخرى تشهد تحولا في النسق يفسرها السياق الآتي

م ك هـ ئ ي ك لإلـ ب آ م ل ك ئ	ؤ ى ئ ل ئ ئ م ل غ آ ه ك ئ؟
ه هـ ئ غ ئ ل ك ئ	آ ز ى ئ ل ئ ي ه ه ئ ى ك ك ق ئ؟
ع ل ئ خ ك ئ ؤ م ك ة هـ ئ	ة ى ك ق ظ ل ع هـ ئ؟
ي ئ ذ ئ لآ ع ب ل ع ى ئ ة	ع ك و آ ق ئ غ هـ ئ ى ئ لآ ز ى ك ئ؟
ة ج ئ خ هـ ئ ل ى ئ ة	ك ه ل ك ى ك ئ؟ (٦)

إذ تقوم وفقا لثنائية ضدية يجسدها الضميران :

(النحن / الآخر)

وتظهر هذه الثنائية في التحول الآخر التي ينتج عن الخمرة يتبلور ذلك في الأفعال (تتركنا,عدمنا) فتاتي (أنا + أنت) ممزجة ب (نا) الجماعة ليشهد تحولا في السياق اذ يضيف الى مستوى المتعة التعاضدية التي تسببها الخمرة نوعا آخر من المتع هو المتعة المعنوية التي تأتي من تلاحم الخمرة مع الاضطرابات النفسية للذات لتخلق الثورة الحماسية فضعنا أمام معترك طبيعي ينشأ من علاقة الأنا بالآخر– ولكن هذه المرة هو الآخر البعيد– وهذه العلاقة تكسر التوقع في سياق البنية التي خلقته العلاقة السابقة في التوقع السابق :

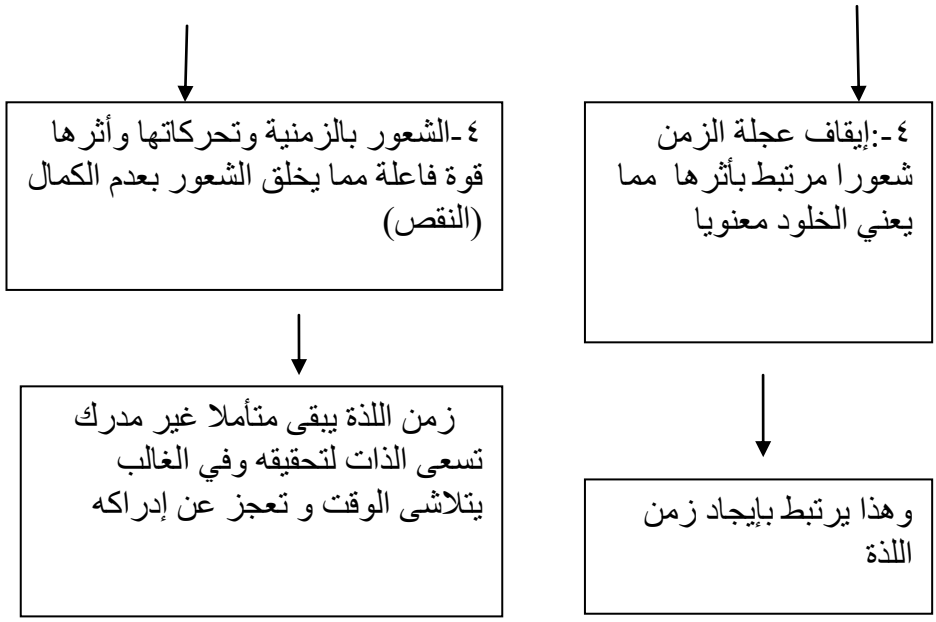
آمنا + نا } منا نعبد

(نا / نبخ) علاقة صداقة

يبيح فعل الخمرة في النص مايعجز غيرها ان يبيحه ، فهي تخلف عن الواقع بما يأتي

يأتي

فعل الخمرة	فعل الواقع
١-التحرر من الخوف والقلق أي الانتصار على فعل الزمن وإرادته	١- سيطرة الخوف والقلق الاستسلام لسلطة الزمن في دورانه المستمر
٢:مغادرة الفكر وسيطرة اللاوعي مما يوحي بالتمرد والخروج عن المألوف	٢-العقل والفكر هو المتحكم في عملية الرضا والقبول مما يعني الالتزام بقوانين المجتمع
٣: توقع حصول الخوارق من الأعمال	٣-سيطرة الوعي لذلك تحسب الحركة وفقا للقدرة



لهذا يساعد نسق الخمرة الذات المبدعة على تسليط الضوء على زمن الخوارق التي يعجز التي يعجز الزمن الحقيقي من تحقيقه لذا تلجأ لاستعارة زمن الملذات المؤقت او الوهمي الوهمي التي يساعد على خلق التحدي ضد الأخر – متعة معنوية – فتغيب الهاء بعد بعد تحقيق الهدف ويضر الاسم الظاهر –المعلن – ليشهد على تلك التحدي (تتركنا ملوكا (تتركنا ملوكا وأسدا,عدمنا خيلنا) فتشهد عبارة تتركنا ملوكا وأسدا اهتمام اكبر على على المساحة العروضية والصوتية ويبسط الفعل تعاضد المتعتين الحسية والمعنوية الموسومة بالتحدي يطرحها على الاسم الظاهر _المفعول_ (ملوكا وأسدا) بينما يشهد يشهد الفعل عدمنا نمطا خاصا في بناء النسق اذ يحول السياق من المتعة الى التحدي أي التحدي أي من الاهتمام بعلاقة التعاضد بين الأنا والاخر متعة الى علاقة التهميش التهميش التي يقيمها (النحن /الآخر) وتلك ما يجسد إنهاء الصراع الداخلي التي تشهده

تشهده الذات في محاولة للهروب من براثنه –عن طريق وهم متعة الخمرة المفتعلة – – وبداية الصراع الخارجي فالأبيات تسير في توتر قوي بعد هدوء نسبي سيطر على على الأبيات الأولى من القصيدة ويشهد ذلك التوتر انكسارا قويا وصراعا عنيفا بين بين تجربتي الهجاء والفخر ، فتجعل الص جذوة لاتنطفئ لكنها تبسط حالة التنفيس أو تحقيق أو تحقيق الهدف التي تسعى الذات إلى تحقيقه .

ومع أننا نعلم أن وقفتنا تطول عند المقدمة , فذلك لأنها المفتاح للولوج إلى القصيدة وأول ما يقرع السمع وبه يستدل الشاعر على ما عنده كما يقول ابن رشيق , فضلا عن كونها تمثل النسق الجاهلي التي تتموقع فيه الرموز فقد ابتعد فيها عن التقريرية التي اكثر ولوجها في النسق الإسلامي فضلا عن أكثر مااهتم به متذوقو الأدب في هذه المدة هو الوضوح في الرؤية ولان الفكر الديني لم يرتكز مفهوما واضحا ومفهوما في أذهان الشعراء لتذبذب ما ارتكز في أذهانهم من مفاهيم عصرين وخوفا من خرق نسق المبادئ الإسلامية في هذا الوقت التي يسعى فيه القرآن و الرسول لتثبيت تعاليم الدين وأركانه تجنب الشاعر مثل غيره الخوض في امور تشتت ذلك الفكر .

هيأ الشاعر لسياق المقدمة – الاطلال والمرأة والخمرة جاعلا المرأة الاسفنجة التي تمتص انفعالات الاطلال والخمرة ،فبرحيلها عن المكان تجدب الحياة ، وتلتقي متعة اللقاء بها بمتعة ارتشاف الخمرة – حروف الهمس (السين , والشين , والصاد , والزاي , والضاد) بما يتناسب والضرب الوجداني الهادئ او الانفعال التي يخلو من الالتماس المباشر الحدث لانه يبدو خاليا من الشدة ولا تعقيد فيه لأنه يبعد عن مصدر الألم مما يتناسب وحالة البعد الزمكاني ومثله عدم البوح أو الإعلان ووضوح الهدف وهذا يتلاءم وطبيعة النسق التي يستوعب الرمز ,مثلما توحي بالتنفيس التي يحاول ان يبسط اذرعه على الحركات اللاحقة .

وعزز الحركة باصوات المد المشبعة (تشربها ، تتركنا ملوكا وأسدا , نوليها الملامة ان الملامة ان المنا.....) فما يخلقه تكرار النون والميم واللام والتركيز والتركيز عليها صوتا ونطقا يطيل من حالتي التواصل والالتحام مع الآخر فكرة وموضوعا ويفاجأ حاستي السمع والبصر اصواتا أخرى توزعت عبر فضاء النص هي الراء هي الراء والألف ، وعلى الرغم من كون حرف النون يتردد في القصيدة كثيرا فان فان وظيفته لم تكن لتخدم الشاعر او المتلقي بل يخدم رغبة الشاعر في التنفيس والانفراج والانفراج بعد الضيق ويؤكد السياق هذه الرغبة فقد ورد حرف الهاء غالبا ضميرا عائدا عائدا على الخمرة وهي مصدر الانفراج بعد تصاعد القوة . ويطرح السياق سؤالا يشكل يشكل بنية ادائية تفرض وجودها على ذهن المتلقي لماذا يهتم الشاعر في عصر ما قبل قبل الإسلام بتصوير الفم؟ ولماذا يشبه في اغلب القصائد بالخمرة ؟؟؟لعل الجواب بحسب بحسب رؤيتنا لا يخلو من بعد اسطوري يتشكل وفقا لنظرية اللاشعور الجمعي التي أعلن التي أعلن عنها يانغ , فقد كان الإغريق يضعون قطعة نقود معدنية في أفواه الموتى لكي الموتى لكي تتمكن الجثة من إعطاء رجل العبارة أجرته ليعبرهم نهر اسيطيقس وهو النهر وهو النهر التي يفصل بين الحياة والموت بذلك يتمكن الموتى من الوصول الى ذلك العالم من ذلك العالم من دون الرجوع إلى الحياة التي يظنون إنهم أن لم يستطيعوا العبور منها منها فسيحيون متذبذبين بين العالمين ولا يكتب لهم الاستقرار او الراحة ، أما البنى التي تركزت في أذهان العرب من هذه الأسطورة , فتكمن في الفم وما يوضع فيه لينقل لينقل صاحبه دنيويا الى عالم آخر, اذ يبدو أن المبدع قد تركزت في لاوعيه مسألة العبور إلى عالم محسوس غير مرئي شبيه بالعالم الآخر, لكن طريقة العبور إليه تتم عن تتم عن طريق الخمرة التي بزوالها يعود إلى عالمه , ومثل ذلك ما يفسر ارتباط الخمرة الخمرة بالفخر والحماسة , فالتحامها بالفخر يأتي لارتباطها بسمة اللامعقول التي تمنحها تمنحها للذات – أو تجريده من وعيه – إذ تشهد لحظة انسحاب الذات عن الواقع إلى شيء إلى شيء أسمى منه وكأنها بذلك ترتبط بقوة عظمى محسوسة غير مرئية فتمنحها القوة القوة والنشوة ، ولاشك أن هذه الحالة تناسب سمة الحماسة التي يحاول الشاعر أن يسبغها

يسبغها على تجربته الموضوعية – الفخر – وهكذا يعمد الشاعر إلى إطار الخمرة ليهيئ ليهيئ متلقيه إلى غرضه الفخر بعد أن يث في أوصاله شيئاً من امكانية العبور معه معه الى عالم الخوارق , او التحليق في عالمه ، وقد جاء في النقد القديم ما يعضد هذه هذه الفكرة – من دون الوقوف على وجه الترابط بينهما – إذ قيل أن العرب في الجاهلية أكثروا من ذكر الخمر والتغني بها لاعتقادهم بان شربها يزيدهم جرأة نادرة نادرة وشجاعة (٨) ، ويزين للفس الجود والبذل فوق المجهود (٩) ، فهيأ النقاد القدامى القدامى لإمكانية المتلقي أن يضع في تصوره لحمة لهذا الترابط مثلما هيأوا إمكانية خلود خلود السمة التي يتصف بها الإنسان بعد موته سلباً وإيجاباً ولهذا ارتبط خلود الأعشى الأعشى بمعاقرته الخمرة حتى بعد موته ، فرفاق الأعشى وندماؤه كانوا يشربون الخمر الخمر على قبره وتدور الكأس فإذا جاء نصيب الأعشى صبوا الخمر على قبره ولهذا – ولهذا –بحسب ما يزعمون–ظل قبره رطباً نديا (١٠) .

ك ك ك :

ئ ف ذ ج ا ب ك ق ل ب ع و ك غ ص

وهو اكبر الحركات انبساطا على الصعيد التوضحي ، ذلك ان الحركتين السابقتين في السابقتين في المبحثين السابقين شهدتا الرمز وتحولاته التي سيصنعها في الحركات او أثره او أثره وترجمته في الحركات القادمة ، مما يعني ان الرمز يشهد بناء فكريا يتقلص أثره يتقلص أثره وينفرج في هذه الحركة ، لذا سنشهد –هنا – تعالقات حركة المرأة والخمرة والخمرة ، –او رمزها – وبسطها اثرا في بنية الغرض الرئيس المتكون من فنون عدة (عدة (المديح والهجاء والفخر والتهديد) منها ارتباط البطولة وتجلياتها بتلك الارض الارض التي تقطنها المرأة في نسيبه ،فضلا عن بسط البطولة المجتمعة بمجموع ما يضمه ما يضمه الفخر يشكل سلطة تبسطها ذاته امام اهتمام المرأة فخرا وتكرما ، ممايعني ان ان المرأة هي المحرك للمتعة بكل انواعها واشكالها ، مثلما ستظهره القراءتان السطحة السطحة والعميقة . يسعى فن الفخر إلى ترسيخ فلسفة البطولة التي تقوم على توجيه كل

توجيه كل الطاقات الذاتية والجماعية سبيلا لذلك ، الأمر الذي يخلص من القراءة الأولى – الأولى – الظاهرة – قراءات أخرى تكشف عن عمق ذلك المفهوم ، فإذا كانت القراءة الظاهرة القراءة الظاهرة تضع في أذهاننا مسألة تقديم التحذير بنبرة الحماسة العالية فان المسارات المسارات الوهمية المبتكرة له تجعلنا نؤمن بما تنفتح عليه فكرة حذار الاقتراب منا لأننا نتميز بقدرات نكاد بها نخترق الصفات البشرية لنصل إلى عالم الخوارق قدرة وعظمة فعل ، وإذا به عن طريق تلك القدرات التي يسعى عن طريقها إلى تضخيم الأنا الأنا والنحن أن يشكل الهدف الأعمق والأقوى الذي يسير به هذا الفن , فيصون نفسه نفسه وجماعته من إغارة الخصم بعد أن يربط قدراتهم بالقوى غير البشرية فيضمن أمرين فيضمن أمرين هما تحصين حدودهم وإخافة الخصم فتتحول تلك القدرات التي يتعمد نسبتها يتعمد نسبتها إليهم , والتي يؤمنون بها إيمانا مطلقاً إلى تعويذة تحميهم من التخبط العشوائي لغارات الآخرين , غير ان حسان يحاول ان يجمع الفكر الديني ويثبت للخصم ان الخصم ان القوة التي يتمتعون بها من الله ولذلك هي خارقة على الدوام مثلما هي تعويذة تعويذة لاتفاقهم بها يشدون أزرهم نحو النصر لاسيما أن فيهم الرسول المنتخب من الإله الإله الواحد يعزز سلطته بنصرة الأنصار , فاجتمعت في هذا الشق تهديد الخصم ومدح ومدح الرسول والثناء على موقف الأنصار قوم الشاعر:

غآلئ ةمع صدئ ع ذ ئ ع مئ ه ئم ئ ئكف ج ئم ئ ئكغ ئ؟

ئ ئلإ غئ شد ئ ئك لإخ ي ل ع ذ ل ئ؟

ه ج ذ ز ك غ ئ ه ذ ج ئ ئق ز ك ك ذ ف ئ؟

ه ئ ئك ف آذ ز ك ع ئ ق ك ئ ك ئ م ف ظ ئ ك لإ؟

س ه ة ذ غ ق ل ئ ش د ف ن غ ق ك لإ ق ل ه لإ م ئ؟

ه ئ ئك ف ة ج ئ ه ئ ئلآ ئ ذ ع ص ه ئ ئ ئك ك ق ئ؟ [١١]

إن الفكرة العامة لهذا الغرض تبنى على صراع قائم بين قوتين يفترض المتلقي المتلقي أن تمثل إحداهما جانب الخير أو الجانب المعتدى عليه التي يحرص الشاعر على أن

الشاعر على أن يجسد موضعه فيه بطرق مختلفة وغير ظاهرة قد تصل إلى حد الإيهام الإيهام لاسيما حين يعمد إلى إظهار صوته العالي التي يسكت أي صوت آخر لذا يغيب يغيب صوت الخصم في الغالب بسبب قوة النازع وسيطرته عل الشاعر فكرا وعاطفة , وعاطفة , فيفرض على تلك السياق حدود خطته الدفاعية التي غيبت صوت المتلقي المتلقي الداخلي أو الخصم . وقد نجد شذرات متفرقة يبثها الشاعر تحت ضغط النازع النازع القوي وإلحاح تجربته الشعورية عن الموضوع التي دعاه إلى اتخاذ مثل هذا النوع هذا النوع الشعري فيشكل شيئا عن اعتداء الخصم له يضمن وقوف متلقيه إلى جانبه بعد جانبه بعد أن يبسط بعضا من الصفات التي تؤهله او جماعته لنيل استحقاقهم لذا لابد أن لابد أن يتمتع جانبه بشيء من الحق والعدل –أي يبين انه لا يعتدي إلا إذا اعتدي عليه عليه – وغالبا ما نرى ذلك في الهجاء والفخر ومثل تلك التهديد التي ارتبط في أغلب أغلب الأحيان بالفخر وكأنه لا يليق به أن يهدد ما لم يستعرض على خصمه المسوغات المسوغات التي تؤهله وتعلي من شأنه أمام تلك الخصم وهذه أشبه بالتعويذة الحامية من الحامية من شر الخصم . تحرك النص باتجاه تحديد مقصديته في حركتين الأولى جسدت حالة جسدت حالة عدم الرضا – وهو النازع الأقوى التي نصبت فكرة الشاعر على تجسيده فاتخذ تجسيده فاتخذ من افتتاح الشق بالشرط التي ترتب على التهديد او الفعل السلبي ما يبين اثر ما يبين اثر فعل المهجو في نفسية الشاعر واحتدام ثورة غضبه ليقوده ذلك إلى استفراغ استفراغ شحنة النقمة على المهجو مسخراً لطاقة العظمى المتجسدة في قدرة صاحب الملك صاحب الملك (الله)وعظمته فيما منحهم من أمور غيبية (العزة من الله ,جبريل ..) وقوة وقوة دنيوية (شخص الرسول a ,الأنصار ..) في تحويل الأمور لصالح جماعته فأملى من فأملى من خلال ذلك بعض المبادئ التي يتسلح بها المسلم المؤمن، فكانت بمثابة الفرصة الفرصة التي يعبر بها عن الفكر الديني والإيمان الذي يتحلى به فقد راح يستعظم تلك تلك القوة ويستصرها عليهم ليجسد حالة تحول في فكر الشاعر المادية المتسمة في قدرته في قدرته على التهديد التي تخيف الجاهلي وقتئذ ,فالخطاب كان موجها للمسلمين أكثر من أكثر من الخصم الجاهلي , اذ لو كان المشرك يخاف الله لاتبع الرسول ,وهكذا استعاض

استعاض عن التهديد – المعروف عند الجاهليين بمثل هذه الحالة – بقدرة الله وعظمته وعظمته وهذه لا يقنع بها المشرك , كانت هذه هي الحركة او النقطة المحور التي يدور يدور حولها الص اذ تمثل الحركية والباعث الأصلي ، أما الحركة الأخرى فهي الضر الضر التوثيقي لتلك الحركة التي أتاحت له استعراض الفكر الإسلامي , مثلما اعتمدها اعتمدها ليعظم شدة الموقف وحدته عند المهجو في الوقت الذي يمثل نقطة التحول في في المشاعر واطمئنان نفس الشاعر بعد أن أطربها اظهار صفات الممدوح وفعاله (s) (s) الذي يقف نقيض فعل الخصم في كافة تحركاته ، فأوحى مطمئناً بتثبيت ملامح النبوة ملامح النبوة في شخص الرسول ومساندة الأنصار له قوة في تفعيل الصر ودعم الرسالة ودعم الرسالة السماوية , جاء ذلك بأسلوب لا يخلو من حماسة الانفعال المتمثلة في في التفزيع والتشجيع لاسيما لقوة الأنصار يقابلها الحطة والتدني لشخص المهجو أبي أبي سفيان والمشركين ، وكل من يشجب عنهم المناصرة . يظهر التحول من الخمرة الى الخمرة الى الفخر معتمدا على صورة الخيل فتبدو الحلقة الرابطة بين الفنيين شكلا شكلا .ولكنها مكملة لجلب المتعة التي جسدته الخمرة.مضمونا ، مما يعني أن الشاعر أن الشاعر ركز من خلالها على إظهار (جلب القوة + جلب المتعة), فطالما أعجب أعجب العربي بفرسه مثلما شكلت عنصرا من عناصر متعته وقوته ومصدر فخره , فيشعر , فيشعر بنشوى الانتصار إذا ما فاز في سباق أو إذا أطرى الآخرون عليها لأنها تحتل تحتل مكانة في نفسه تقربها إلى مكانة الابن أو الزوجة .ربما .لذلك تبدو مكملة لرحلة لرحلة المتعة الحسية فضلا عن المتعة المعنوية التي يجسدها الفخر,معنى ذلك أن الخيل الخيل تشكل النسق الرابط أو الجسر التمهيدي الذي مر من خلاله إلى ذلك الجو الثائر, ويمكن الثائر, ويمكن عدها بنية الخلوص من عالم الخمرة إلى الفخر بنسق لا يخلو من الروية – الروية – بهدف تثبيت الثيمة – بما تمتلكان من ذلك القاسم المشترك , لذا اتخذ من الفعل الفعل (عدمنا) ما يدخل من خلاله إلى هذا النسق , والملاحظ أن الفعل يتناسب مع مع الفعل (غت) التي دخل به عالمه الصي او شكل من خلاله عناصر بنائه وأدواته وأدواته الفنية ، فكلا الفعلين يركز معنويا على حالة السلب ,التي تضفي على المعالم إلا

المعالم إلا أن الأولى من فعل الطبيعة تحديا بينما الثاني من فعل الإنسان تحديا , وللاهتمام جاء مفعولاهما اسما ظاهرا بهدف التركيز والتثبت من الأمر , والفعل الأول الأول جاء وفقا لسياق خبري لأنه يشهد مرحلة عبور مؤقت قد لا تعتمد على الرؤية الرؤية التعريفية للنوازع بقدر ما تحمل من نسق بناء قواعد درامي لما سيؤول إليه الأمر ، بينما فعل العدم القدري مجلوب على الشرطية مما حتم في نسقه التخيير لأحد لأحد الأمرين إذا عجز الثاني حق العدم , بهذا المستوى قرب الهدف إلى المتلقي بعد أن بعد أن زرع فيه عنصر المفاجأة لئلا يتحول السلب في (عدمنا) إلى حالة السلب نفسها نفسها في الفعل غت,

من المعروف أن المربع السيميائي عند كريماس Greimas أو فرانسوا راستيي راستيي Rastier François أو النموذج التأسيسي عند جوزيف كورتيس Josef Courtès يتضمن مجموعة من العلاقات الدلالية والمنطقية كالتضاد وشبه التضاد والتضمن, والتضمن, ويتحقق هذا المربع السيميائي على مستوى البنية العميقة ([١٢]) وبالتالي، فهو فهو التي يولد دلالات الخطابات السردية على مستوى التظهر النصي أو على المستوى المستوى السطحي. ومن هنا فالمقاربة السيميائية تبحث دائما عن كيفية انبثاق المعنى المعنى والدلالة، و تحاول أيضا رصد منطق التواصل والإبلاغ، والكشف عن القواعد القواعد والقوانين النصورية والتجريدية الثابتة التي تتحكم في الأنماط الأدبية .وهذا ما ما تجسد في هذا النص . لقد جمع الشاعر بصورته بين المنطقية وغير المنطقية , التي عن التي عن طريقها بين كيف يفخر بفرسه ويبيح له العدم , فوافق بالمنطقية بين الفكر والواقع بأسلوب الشرط , فإذا كان الممتنع لا يمثل في الواقع فان من الجائز أن يتصور يتصور في الذهن , فلم يفوت على المتلقي فرصة استثمار مجموعة الجزئيات النصورية النصورية تلك ، بينما المتناقض لا يمكن تصوره في الذهن , ولهذا ابتعد عنه لاسيما نحن لاسيما نحن امام الفكر الإسلامي التي يركز على الوضوح ويبتعد عن المبالغة_. فالخيل

فالخيل تشكل عنصرا آخر في بنية المتعة المعنوية التي تتمثل – هنا – بالثنائية الضدية الضدية : (النحن /الآخر) لذلك حشد لها ما يؤهلها لعملها ويعزز فيها المتعة

(فالمتعة هي الايقونة التي تجمع نسقي الخمرة بالمرأة ، والمرأة والخمرة بالفخر) في) في التحدي التي يحقق له الانتصار على الآخر ,مثلما يعزز الشوط اليقين من قدرة قدرة ممتلكات عصبة النحن مركزة بالخيل ما فيها وما عليها , او مما يحتمل تصوره فيها تصوره فيها خارج الإطار النظري المرسوم بالدوال (السرعة , القوة , المباغتة , الفوضى الفوضى في المكان , إرهاب الآخر) هذا ما تنفتح عليه الدلالات في ثلاثة أبيات استعرض فيها مهاراتهم في الفروسية عند القتال , فإذا ما استفرغ من جلب المتعة واتمها تتحول الخيل إلى جياد ، وكأنه هيأها بلفظة خيل لصورة واقفة تمتع الناظر حين حين تستعد للمواجهة والنزال بينما حين تكون بالمواجهة تنتهي الهيأة او لصورة الجميلة الجميلة المتغزل بها ليدخل إلى الحالة التي تنسلب بنية القوة وحدها ، لذا تظهر مفردة مفردة الجياد محملة بجوانب القوة ولاشيء غيرها, وكأنها وضعت لتضم كل ما في النحن في النحن من نوازع سلطوية وقيادة فئوية تمتلك القوة في وحدة وتملك , هذا وعلى وعلى الرغم من كونه احد تداعيات المتعة المتجسدة في تثبيت الممتلكات وذلك ما يجلب يجلب السعادة فانه يدل على حالة توتر تعيشها الذات مع النحن متجسدة في حالة الترقب الترقب المستمر وانتظار فعل الخصم وربما مباغتته (أما تعرضوا) وذلك ما يجسد الشقاء الشقاء فصبح أمام معترك خفي يسير السياق وفقا لثنائية (الحاضر / المستقبل) بسعادة بسعادة القوة التي تضمن النصر – وهذا ماينفتح على المقدمة لاسيما حالة الرفعة والخلود والخلود التي تمنحهما في رحلتها غت ، فهي لحظة الانتصار على سياق الفعل غت ، غت ، استعادة القوة امتلاكا بعد الترميز – او ماتخلقه للذات والجماعة , والشقاء في في حالة الاضطراب وبعد تحقيق النصر زمنا ومكانا. معنى ذلك : تتحول الذات في في الزمن الحالي الى: [الذات والنحن تمتلك مسببات النجاح والنصر(السعادة) ← ولكن ← ولكن في الوقت نفسه لابد ان يسيطر عليها التوتر لعدم تحقيقه وهذا يعني انها والموضوع تدخل في طور (الشقاء). وعليه، فالمربع السيميائي أو النموذج التأسيسي

التأسيسي في القصيدة مبني على ثنائية السعادة والشقاء، ولها علاقة وطيدة بجدلية الماضي والحاضر –مثلما تجسد في المقدمة وبحسب التحليل _من جهة وجدلية الحاضر الحاضر والمستقبل –لاسيما في هذا الشق – ، ويعني هذا أن الشاعر عبر أبيات القصيدة القصيدة يتأرجح بين حالتي السعادة والشقاء مثلما يربط تلك بحالته الاولى مع المرأة المرأة جاعلا منها رمزا للحياة او السعادة والشقاء ، ممايعني انها تكتنز كل ما في الحياة وتختزل ما في الكون بسلبياته وايجابياته، فانطلاقه واياها مبني على اساس التحول الزمني عبر سياقات الافعال الثلاثة ، الماضي (السعادة) والحاضر (الشقاء).الحاضر (السعادة باطنيا وهو يستعرض قوتهم) والمستقبل (الشقاء باطنيا باطنيا) ترقب التحول في توتر. وينتقل الى الشق الفخري بالقَس الإسلامي اذ اتخذ بعض اتخذ بعض الألفاظ التي تحمل فكره (اعتمرنا ,الفتح , انكشف الغطاء , فاصبروا , يعز الله فيه يعز الله فيه من يشاء .....) فالعمرة ارتبطت بالسياق الديني ((فمن حج حج البيت او اعتمر فلا جناح عليه ان يطوف بهما)) ([١٣]) وتناص مع القرآن في ((لقد كنت في غفلة من هذا فكشفنا عنك غطاءك)) ([١٤]) من الملاحظ أن الشاعر قد قد زاوج في نسقه هذا بين الأصوات المجهورة (الباء، والميم، واللام، والدال، والراء، والعين....)، والأصوات المهموسة(السين، والشين، والصاد، والحاء، وهاء السكت السكت أو الوقف...)، والأصوات المحايدة(الهمزة...)، بيد أن الأصوات المهموسة أقل من أقل من الأصوات المجهورة. ويعني هذا أن الشاعر كان ينتقل من بنية الحركة إلى بنية بنية الهمس، والعكس رأيناه في ابيات المقدمة اذ بدت أقرب إلى الهمس وهدوء الروح، الروح، في حين تتجسد أبيات الفخر بكونها أميل إلى الحركة وصخب الفعل. وبالتالي، فقد وبالتالي، فقد تنوعت الأصوات في القصيدة ما بين الأنفية مع اللام والنون، والحنجرية مع الهمزة، والشفوية مع الباء والميم، والحلقية مع العين والحاء... ، ويلاحظ كذلك أن الأصوات المائعة أكثر ترددا في بنية القصيدة عموما (الراء، واللام، واللام، والميم، والياء، والنون....)، وبعدها تأتي الأصوات الرخوة الاحتكاكية سواء سواء أكانت صفيرية أم غير صفيرية (السين، والشين، والصاد، والحاء....)، وتعقبها

وتعقبها كتلك الأصوات الشديدة (الباء، والدال، والهمزة، والكاف، والتاء، والقاف...). والـ قاف...). من السهل ان يلاحظ الناقد في السق الفني هذا أيضا لغتين إسلامية , إسلامية , وجاهلية فضعنا بنية اللغة الأولى على شفير ضميري الاتصال واو الجماعة الجماعة (تعرضوا ,فاصبروا ,فقوموا صدقوه),ونا الجماعة (عنا,اعتمرنا ,فينا ,لنا)) فاذا كان تهميش الآخر بضمائر الغيبة يضد حالة المتعة التي تسيطر على الذات, فأن الذات, فأن فكرة التواصل مع الآخر على المستوى النظري تمنحنا تصور حضور الهدف الهدف وشخيصه ,وتلك ما يشكل قرب المسافة الزمكانية مثلما تصعد فكرةتصور حالة التوتر حالة التوتر التي سيشهدها الشاعر أمام تلك القرب أي يتيح له تلك تهميشه الآخر بعد بعد استفراغ نوازع الغضب ومسبباته فيه,غير أن حدة اللغة التوترية تشهد ركودا في في سياقها مثلما سنرى ,الأمر الذي يشير إلى التحلي بغض السيطرة على الموقف الانفعالي الانفعالي وتلك رهن بعض مبادئ الدين ولاسيما مبدأ الالتزام ,لتلك تشهد حالة التوتر في التوتر في السياق الإسلامي سكونا بما يتلاءم وطبيعة التركيب والمضمون . لتظهر في لتظهر في السق الجاهلي .أما السياق الكلي للغة فيمكن أن يتبلور بتلك الثنائية ,إذ أننا أننا مازلنا أمام ثنائية (النحن /الآخر) بما تضمن للنحن المتعة المعنوية التي تأتي من من تسلح الجماعة تعاضدا ,غير أن الأمر الجديد هو تحول صوت الآخر الغائب إلى فضل إلى فضل حاضر ,الأمر الذي يجعلنا نشهد عودة الآخر بعد تغييب , فيهيأ بتلك قرب قرب المسافة بينه وبين الهدف , وتلك ما يقربنا إلى صور بل و الشعور بثورة الغضب الغضب التي لابد ان تسيطر عليه , غير أن التناص والحجج التي يقيمها في هذه اللحظة اللحظة توحي على العكس من تلك , فاشتغال الفكر(او الكد في إقامة الحجج المأخوذة من المأخوذة من القرآن تارة ومن السنة والمبادئ الإسلامية التي مازال يتغنى منها فهي لم فهي لم تسيطر على خزينه بعد,مثل سيطرة الفكر الجاهلي), وهذا ما يخلق تصور حالة حالة الكد الذهني عنده , فتلك الصور مازلت جديدة , لم يتشبع بها بعد وقت قول القصيدة, القصيدة, مثلما هي كتلك عند الخصم والأجدر مخاطبة خصمه بما يفهم,إذ لا ننسى أن أن الثورة الفكرية الإسلامية جديدة عليه وعلى عصره فامتثال مبادؤها قد يصعب

اقتناؤه وفهمه وقتئذ , وربما لهذا الأمر اعتمد الصور الإسلامية الجاهزة لأنها لم تختمر تختمر في ذهنه بعد مثلما كان يعلم صعوبة التحول والفهم عند الأخر, (وعلى هذا نخلف رأي الأصمعي في عزوه ضعف شعر حسان الإسلامي الى باب الخير فمن يقرأ يقرأ لغته الإسلامية يجد حالة الكد التي تعزى إلى عدم اختمار الفكر الإسلامي في مخيلته الشعرية بعد) تلك اعتماد الجمل الخبرية الجاهزة لاسيما جمل الحكي (وقال (وقال الله.....يقول الحق.....شهدت.....فقلتم ....وقال .....) التي تبدو صورا جاهزة مما يشكل تصور حالة اتكاء تفتقر الى الشق التركيبي الفعال او الصور او الصور الذهنية التي تقوم على تركيب سياقين مثلما وجدناها في مقدمته , الأمر الذي الذي يجعلنا أمام صور اغلبها جاهزة ، معنى ذلك ان شخوص الهدف او التعامل التقريري مع الآخر من جهة ومع المحيط والمبادئ الإسلامية من جهة أخرى أدى إلى إلى انعدام الكثافة في الصورة الشعرية وعدم تركيبها , ومن المعلوم أن كثافة الصورة الصورة وغرابتها هي من سمات الشعر الجيد .ومع ذلك نجد في بعض صوره أنها لا تخلو لا تخلو من هوى الشاعر في إشراك متلقيه في العملية الإبداعية وجذبه وتواصله عن عن طريق (كسر التوقع) أو الانتظار المفتوح الذي تجسد على صعيد التركيب اللغوي في اللغوي في الشرط الذي يعطي جزءا مهما من فضاء النص يثير في المتلقي رغبة معرفة معرفة جوابه كيف سيكون (اما تعرضوا .. .) غير ان قيمة الشرط هنا ليست جمالية فحسب جمالية فحسب بل وظيفية إيحائية ,لان السياق التركيبي فيه يشير إلى قصد المواجهة المواجهة بينما السياق الفكري يشير إلى ان (إما)تفسر ب(إن لم) أي عدم المواجهة مما المواجهة مما يوحي بأن الشاعر كان في داخله يرفض المواجهة أو يحاول تجنبها ويدعو ويدعو إلى حل النزاع بدونها ,مثلما جاءت بعض صوره مرتكزة على (الفجوة) أو أفق أفق انتظار مفتوح ينبغي ملؤه (تظل جيادنا متعطرات ,وكان الفتح وانكشف الغطاء ...) الغطاء ...) مثل هذه الصور تحتاج إلى بيان الكيفية والنوعية في طريقة سير الحدث او الحدث او بناؤه ، على هذه الصورة يوحي بحركة في الفكر من دون اضطراب وهذا ما وهذا ما ينفتح عليه أصوات البنية الآنفة الذكر . اما سياق الفخر فتتوزع لغته على

لغتين الأولى التي تسيطر على النسق فتأتي بما يوافق الفكر الجاهلي في شكله ومضمونه ومضمونه فهو قائم على سلب الآخر وتهميشه بحجة الاعتداء , وهذا النَّص قائم على على الهجاء والتهديد والوعيد ، لذا تسير حركتها من توتر قوي الى هدوء نسبي يوائم يوائم الفكر الإسلامي في بعض جزئياته ولاسيما عند حديثه عن شخص الرسول وما وما يفرضه الموقف من اتزان وطاعة واحترام .

١: ك ئ غ ى ي ل ل ع ز ئ ا ئ ه ف ئ ك ئ ه ه ئ؟

١: غ ئ ق ئ غ ى ل ه ئ م ئ ه ا ح ة ك ئ ك ل ئ؟

٢: ئ ل إ ئ ل ك ع آ ئ ز ئ م ع ى غ ل آ ل ـ م ه ئ؟

٣: آ م ز غ ئ ة ع ئ ه ع ئ ك ئ ذ ز ئ خ ة ه ئ ئ ل أ ئ؟

٤: ه ة ئ غ آ ج ع ذ ه ع غ ى ئ ق ئ ك ئ؟

٥: آ ل ه ن ل ك ذ ؟ غ ئ ك ئ ئ ل ف ئ؟

٦: ه ة ل ئ ذ ئ ا ئ ح ف ئ آ ل س ذ ئ ك غ ئ؟

٧: غ ي ه ن ز ك ل ه ح ذ ه ن ز ئ؟

٨: غ ئ م ئ ا ى ه ئ ك ن ه ع ص ى ك ع ص ل ه ئ؟

٩: غ آ ل ئ ة ق ف ا ك ج ب آ م ف ك ه ه ف ئ؟

١٠: آ ل ك ل ع م ئ ع ك ئ غ ف ى آ ف ئ ن م ئ ل ه خ ل ئ؟

٠١: هج ظك تا ئاى صدئذ هج ف بلذائ؟

٠٢:ك ئمى شذلى لإ ع ذ ه لإة ذن ظك لإ؟

الملاحظ ان الشاعر في هجاء خصمه يعود الى النسق الفكري الجاهلي ، وهذا دليل على أن على أن المبدأ الإسلامي لم يهيأ شكلا لسياق القصيدة , ولان الهجاء يتنافى ومبدأ الالتزام التي هو احد المعايير الأساسية التي ارتكز عليها الشعر ونقده وقتئذ لذلك نشهد نشهد حرية الشاعر في الانتقال الى صيغة الجاهلية الجاهزة ومخاطبة المهجو بما يعرف يعرف بل ويؤثر فيه (بأن سيوفنا تركتك عبدا .وعبد الدار سادتها الإماء) – جاعلا جاعلا السيادة للمرأة (الاماء) معنويا ، اما فنيا فتشكل نقطة ضوء في هذا الغرض (الغرض (الهجاء) فقمة مايمكن ان يهجى به جاهلي هي تلك صورة التي تبدو فيها فيها الانثى بصورتها الدون تسيد عليه ، تلك اننا نعلم أن العبيد والسادة يتساوون في في الحقوق والواجبات في الإسلام , فالمؤمنون سواسية كأسنان الشط , وعليه هل يمكن تصور انزعاج المسلمين ممن كانوا عبيدا من لغة حسان هذه ؟ على الرغم من عدم من عدم وجود صيغة أخرى للهجاء غير التي يعرفها الجاهلي ، تنال من المهجو وتؤلمه وتؤلمه , وتؤثر به عمد الشاعر الى مخاطبتهم بما يرى انها تتناسب فكرهم وتخاطب عقولهم وتخاطب عقولهم ونفوسهم, فعقلية المهجو الجاهلية التي يخاطبها الشاعر مازالت تطلب السيادة تطلب السيادة وتحقر العبيد هذا من ناحية ، ومن ناحية اخرى فان الامر لايسلم من تلك تلك الصرخة الصامتة التي يعلنها في صورة التشبيهية التي يقارب فيها المهجوين بالاماء اذ تمارس المرأة بصورتها الانثوية المسحقة تحت عرفهم الاجتماعي دور المتسلط المتسلط والمتحكم بالمهجوين بعد تحويلهم الى عبيد تتحكم فيهم تلك السلطة الانثوية ، ، ومثل هذه اللغة تزداد قسوة على الجاهلي , معنى تلك لغة الهجاء لابد أن تأتي جاهلية إذ لم تكن هناك صيغة إسلامية تحتويه لان مثل هذا الموضوع يتنافى ودعوة ودعوة الالتزام التي أكدها الفكر الإسلامي,ولكنها تتناسب وطبيعة فكر المهجو الذي لم لم يزل يعيش في لطور الجاهلي وهكذا تبدو صورة المرأة صورة المتسلطة في هذا الفن

هذا الفن والمنفتحة على اسارير عوالم نفسية غامضة تتعلق بالطرفين الهاجي والمهجو. والمهجو. وقف على لغة إسلامية وهو يمدح الرسول(s) فنراها لغة قائمة على الصفات الصفات المعنوية في شخص الرسول بما يوافق الفكر الإسلامي فلا عجب لهذا التحول في التحول في الخطاب الشعري لأن السياق المدحي يتطلب مخاطبته بمبدئه وفكره , إما لغة إما لغة الشاعر في هذه البنية فتبدو اقرب إلى النثرية منها إلى الشعرية نسبة إلى لغة لغة الهجاء التي تميزت بالجزالة والقوة والمتانة ووقع الصوت المدوي في الأذن والذهن والذهن (حيث اخرج السين فيها من موقع الهس إلى التنبيه او التركيز على الهدف الهدف الصوتي للدال فحركته توحي بإطالة الهاجس وسيولة الحركة وانسيابيتها لاسيما لاسيما حين عضد بالواو التي تؤكد على الاستمرارية(سيوفنا تركك عبدا وعبد الدار الدار سادتها الإماء) وقوة العين ليوحي بقوة الفعل (الذل) أمام نفس متعالية تأبى الذل فنشهد الغلبة لحركة السيوف وفعلها من خلال تكرار لفظة (عبد وعبد الدار) التي التي ركز أخيرا على الوقع الصوتي وجرس التكرار اللفظي محددا الحدود المكانية للمهجو للمهجو أو موقعه التي سيؤول عليه بعد وقع السيوف . تتأرجح الأنساق في القصيدة بين القصيدة بين توظيف الجمل الاسمية ذات النبرة التقريرية التأكيدية (بأن سيوفنا.....، وعبد الدار ....., وعندالله.....) والجمل الفعلية ذات النبرة النبرة الحركية الديناميكية معضدة بفعل السرد التي يسعى إلى بسط سبب الهجاء عن طريق عن طريق التضمين والتناص مع القرآن او مع الفكر الديني (هجوت محمدا..... , أتهجوه أتهجوه ولست .....هجوت مباركا.....فمن يهجو رسول .....) فعلى الرغم من الرغم من تكراره للفعل فأن الضمائر فيه تنوعت بحسب السياق ,وبما يتيح التأثير حركة حركة ضاغطة على المتلقي الداخلي والخارجي ففي البدء وعندما أراد بسط سياق الحدث جعل الفاعل ضميرا ظاهرا فخلع حضوره تنبيها لاسيما حين يكون المفعول اسما اسما ظاهرا أو صفة (محمدا,مباركا ,رسول الله صفة معنوية.) فيجعل حضوره رفعة رفعة وتعظيما فيهيأ للمتلقي تصور ثنائية قائمة على (التنبية على صعيد الحط من قيمة قيمة المهجو / الرفعة والتعظيم على صعيد الفعال للممدوح) وحين يتحول المفعول

المفعول الى ضمير غائب فانه يضمن استمرار السياق نفسه على الصعيد التركيب (فشركما (فشركما لخيركما الفداء) ,وترد الجمل الاسمية لتعلن مجموعة من القرارات والأحوال والأحوال والمواقف الثابتة، بينما الجمل الفعلية ترد في شكل أفعال ووظائف وأدوار وأدوار إنجازية، ولاسيما في الأبيات المدحية ، من الواضح أن الشاعر في هذه البنية اي في أبيات المدح، يستعمل بنية عاملية ترتكز على البرنامج السردي عند الذات تتفاعل في البطل(الآخر) والتي يتقمص هذه الذات الإنجازية والإجرائية ، هو هو الممدوح / (الرسول s)، والتي يقوم في هذه البنية بوظائف وإنجازات عدة تشكل تشكل مجموعة القيم الدينية والقوة المعنوية التي سخرها الخالق فيه هبة لشخصه وعظمة من وعظمة من أجل إسعاد الناس ورحمتهم من الظلم (يعز الله فيه من يشاء/ أرسلت عبدا عبدا يقول الحق / ...)، وذلك على الرغم من وجود معيقات عديدة، ووجود البطل البطل المعاكس او المضاد(عدو الدعوة) (قوموا صدقوه ، فقلتم : لا نقول ولا نشاء) ، نشاء) ، ومن ثم، فالملاحظ ان الجمل الشعرية مثلما ورد بالسياق السابق تنتقل من تراكيب تراكيب فعلية دالة على الحركية والفعلية الأدائية، في حين نجد التراكيب الاسمية في في الأبيات الأخيرة دالة على ثبات الأوصاف وتعزيز الفعال والمواقف تأكيدا لصورة لصورة شخص الرسول، غير انه لم يعتمد على صور خارقة، فالصور الشعرية التي وظفها التي وظفها الشاعر فيقصيدته صور فنية لم تخرج عن صورة الرؤية وصورة الوثيقة الوثيقة المرتبطتين بالذاكرة التراثية والحس المرجعي والبيئة المألوفة والعالم الملي العالم الملي التي يحيط بالشاعر. ولم تنتقل هذه الصور البلاغية كذلك فنيا وجماليا إلى ما يسمى ما يسمى في النقد الحديث بالصورة الرؤيا القائمة على الاندهاش والخرق والانكسار . بل والانكسار . بل كانت صوره حسية الطابع، وواقعية القصد، ومألوفة الملمح، وتراثية وتراثية المرجع. ويعني هذا أن الشاعر. لاسيما في نسقه السابق . لم يستعمل صورا صورا شعرية مجردة تتسم بخاصية الغموض والإبهام والانزياح الخارق (لم قصد إسقاط إسقاط ملامح نقدية حديثة على النص انما توضيح لبعض سياقات الصور المؤثرة في في المتلقي الحديث)، بل يقف عند صور شعرية مادية محسوسة تتأرجح بين التعيين

التعيين والتضمين أو التقرير والإيحاء. كما يستوحي صورا شعرية مستهلكة في العصر العصر السابق(فتحكم بالقوافي من هجانا وضرب حين تختلط الدماء) عن طريق التناص التناص والاستدعاء .

اما طابع فخر حسان بشعره فيتخذ شكلا مغايرا عما عرف في عصر ما قبل الإسلام (من بعد اسطوري يربط قول الشعر بالجن) فقد اتخذ شكلا بنائيا جديدا وفق رؤية خاصة , فيلفت انتباه متلقيه لها بصورة لا تخلو من فنية خاصة ومؤهلة لعصر جديد تتجسد في كسره التوقع ، فيهيأ له فجوة يحاول ملأها برؤيته وذلك في قوله:

لساني صارم لا عيب فيه وبحري لا تكدره الدلاء

فالملاحظ اختفاء الجن التي كان الشعراء يفخرون بعزو إلهامها الشعر لهم بما يوافق حركة يوافق حركة الفكر الديني الجديد التي وضعت مفاهيم لبعض الأمور التي كانوا يعدونها يعدونها غيبية فصارت مخلوقات تعبد الله مثلها مثل البشر "وما خلقت الجن والإنس إلا إلا ليعبدون " (١٥) ولكن لم يضع بدائل لتلك الأمور المنتهية فاذا لم تكن موهبته من الجن الجن ألا تكون هبة من الله , يفترض البوح بها شكرا له و تعظيما للقدرة تميزا , لاسيما لاسيما اذا استنتج أن الجن التي كانوا يصورونها القوة المتسلطة والمانحة للإبداع هي هي من خلق الله فكيف سيكون شعره إذا كان من القوة الخالقة للجن . إن تجاوز الشاعر عن الشاعر عن هذا الأمر يوحي بأنه مازال يخاطب الذوق القديم وان هذا الذوق مازال مازال يفرض نفسه على هذا الوقت أيضا لاسيما اذا لم تكن هناك صيغة جديدة متبلورة متبلورة بعد فضلا عن كون خطابه هذا في فخره هذا موجها الى شخصية جاهلية فهو فهو يخاطبها بنفس جاهلي ولكن بصيغة جديدة هي التجاوز عن الجهة المانحة للموهبة فكأنه للموهبة فكأنه بذلك تدبر أمر إفهام خصمه وارداعه بطريقة تصوره نفسها الجهة المانحة المانحة للإبداع وأرضى المبدأ الجديد الذي سنه الإسلام من كون قول الشعر ضرورة

ضرورة اقتضاها الحال وليست هدفا او نعمة من الخلق التي قال (والشعراء يتبعهم يتبعهم الغاوون....) (١٦) والشيء الآخر التي نلمسه هو غياب السلوك القيمي التي التي يحرص الشاعر المفتخر على وجوده . مثلما ذكرنا .التي يتمثل بصوت القوة القوة والشجاعة فكان عليه إظهار الجانبين متعاضدين بحسب الفكر الحماسي بغض النظر ان النظر ان كان خطابه لخصمه الجاهل بوحدانية الله أو المؤمن بها , فتلك ما تكمل أدوات أدوات المحارب والمدافع عن قضيته , ولربما لهذا السبب اتهم بعدم قدرته على حمل حمل السلاح أو تخاذله في القتال , ويبدو أن حسان قد استعاض بقوة الشعر عن قوة قوة السيف او القتال و جعله في حسه لصوت المدوي التي يحرك النوازع الحسية فيخمد فيخمد بعده كل صوت حتى السلاح,مثلما تحدى لخصم (التي أوقع أذاه على شخص الرسول شخص الرسول في هجائه له)بالطريقة نفسها, اي لصوت والكلمة ولمس (هجوت محمدا فأجبت (هجوت محمدا فأجبت عنه) حبا لشخص الرسول أولا (فأن أبي ووالده .....) ولينال ولينال بذلك الفعل الجزاء وهذا تنفتح دلالته ليستوعب جزاء فعل الخير الجنة للشاعر بينما للشاعر بينما ينال لخصم العقاب , جعل الشاعر صوته الوسيلة لضاغطة التي تخمد لصوت تخمد لصوت الآخر، فكل ما نسمعه صوت الأنا الشاعرة التي بلغ من علوه أن تجاهل كل تجاهل كل صوت حتى متلقيه الداخلي (ألا ابلغ) وفعله حتى أننا لم نفهم له موقفاً ولم نسمع له . لقد وضعنا الشاعر منذ الوهلة الأولى على تصور أمر جليل أو نشوب نشوب صراع قوي يكاد يسلبه لبه, لذا يبدو على عجلة من أمره يعترك الزمن والمكان والمكان ليحقق ما يصبو إليه ذلك التهيب والاستعداد أوهت به صوره التي حرص فيها فيها على بث شيء من الهدف الذي يسعى إليه او ينتظره، غير انه يكسر توقعنا ببناء ببناء القصيدة الفني التي لا ينم عن تلك العجلة الموحى بها ، فقد كان حريصاً على الانتقال من لوحة إلى أخرى معرباً عن نفس متابعة للسياق الفني في مجموع الحركات الحركات ليعرب عن نفس هادئة مطمئنة متأنية على الرغم من طابع الحماسة التي أسبغه أسبغه على المعالجة فضلاً عن تخيره لوحات معينة من الأطر التراثية بما يخدم لطابع لطابع البطولي التي حاول الشاعر إبراز تميزه فيه متخذا من المفاخر الإنسانية والقوة

والقوة البطولية الفردية سبيلاً لتحريك فكرة نصه التي جسدها في طريقين الأول انسحاب انسحاب الأنا وإدماجها مع الصفات الجماعية للنحن، والثاني تفردها شعرا وعلو صوتها صوتها خدمة لأهداف الجماعة لذا يحاول إخراج كل ملامح السلوك القيمي فيها التي التي يساعده في تعزيز تلك الخدمة فيفتخر بها علنا وبصوت عال ونبرة حماسية . . وهكذا نستخلص أهم الحقول الدلالية والمعجمية الموجودة التي تكونت في جو القصيدة القصيدة العام، وهي: حقل الزمن، وحقل المكان، وحقل المرأة والخمرة ,وحقل القيم، وحقل القيم، وحقل الدين،و حقل المدح, وحقل الفتح, وحقل الهجاء، وحقل الفخر، وحقل الذات... وهذه الحقول كلها تتحرك وفقا لهدف سام هو تحقيق فعل الغلبة للمسلمين بعد بعد التسلح بالايمان والالتفاف حول قيادة الرسول / دحر جيش المشركين واعلاء صوت صوت الحق (المتمثل بالرسالة المحمدية) , علما ان القيمة الابداعية فيه تركزت في في استثمار الشاعر لمخزونه الثقافي ، والتسلح به قيمة عليا وطروحات فكرية ، سيرها سيرها نسقا مضمرا تركب وفقا لصيغة فنية مرسومة بجدلية الزمن (الماضي والحاضر) والحاضر) و(الحاضر والمستقبل) .

يلي يأخذ

---

[١] : النهنهة :الكف والزجر ينظر شرح ديوان حسان بن ثابت ،:تحقيق د. سيد حنفي حسنين ، مراجعة : حسن كامل الصرفي ، الهيئة المصرية للكتاب ، ١٩٧٤م ، ص ٢٩

[٢] : الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء ، ابو عبيد الله محمد بن عمران المرزباني (٣٨٤ه)تحقيق محي الدين الخطيب ، المطبعة السلفية ، ط٢ القاهرة ،(١٣٨٥) :٦٢

[٣] : ذات الأصابع والجواء : موضعان بالشام , عذراء: خرجها شارح ديوانه على أنها موضع على بريد دمشق غير اننا وجدناها صفة لمرأة معتمدين على السياق النفسي للنص .بنو الحسحاس:أراد بهم الغساسنة بحضارتهم العريقة وقوتهم بمجابهة الروم وانتصاراتهم عليهم ,الروامس:الرياح الزافيات التي تثير التراب فترمس به الاثار تعفيها وتدفنها وتسوي بها الأرض .

[٤] : ينظر: من الصورة الى الفضاء الشعري,العلائق,الذاكرة,المعجم والدليل,قراءات بنيوية,د ديزيرة سقال,دار الفكر اللبناني,٤٦

٥ : وتلك عادة جاهلية يلجأ اليها الشاعر اذا كانت قصيدته في الفخر .

٦ : شرح ديوان حسان بن ثابت :٢٦, سيرة «بيت رأس» قمة التل ودعيت بهذا الاسم أيام الغساسنة الذين كانوا يقطنون في حوران والأردن قبل الفتح الإسلامي، ولعل البحث في دلالة التسمية يشير إلى أن كلمة بيت تعني في لغة أهل الشام القرية، أما كلمة رأس فذلك لوقوعها على رأس جبل. أن اسم بيت رأس القديم هو كابيتولياس وليس دايون والذي هو الاسم القديم ل الحصن وربما كان اسم ايدون الحالي لقربها من الحصن.بيت راس أحد مناطق محافظة إربد في الأردن, تقع هذه البلدة إلى الشمال من مدينة إربد على أنقاض مدينة كابتيولياس الرومانية القديمة التي تقع على مرتفع يشرف على سهل حوران في الشمال والهضبة الشمالية من الأردن. تقوم مساكن القرية على أنقاض البلدة القديمة واستعملت حجارتها لبناء هذه المساكن. وقد كانت بيت رأس إحدى مدن حلف الديكابولس لذلك تشتهر بكثرة الآثار الرومانية

[٧] : متمطرة : مسرعة ,تلطمهن :مزيد اللطمة ,ضرب خده او صفعة كفه بيد مفتوحة ,الخمر :جمع خمار وهو ماتغطي به المرأة رأسها .شرح الديوان : ٢٩

[٨] : ينظر: الأشربة : ابن قتيبة ، تح: محمد كرد علي(دمشق ، ١٩٤٧م) : ٣٨ ، والمختار من قطب السرور في أوصاف الأنبذة والخمور ، إبراهيم بن القاسم الرفيق القيرواني ، تح: عبد الحفيظ منصور:٦٩ .

[٩] : ينظر: فصول التماثيل في تباشير السرور ، عبد الله بن المعتز ، تح: مكي السيد جاسم ومحمد السيد : ٢١ ، والمختار من قطب السرور : ٥١ .

[١٠] : ينظر : الأغاني أبو الفرج الأصبهاني ، علي بن الحسين (ت ٣٥٦هـ) نسخة مصورة عن دار الكتب ، مطابع كوستانسوماس وشركائه ، القاهرة (د. ت : ٣٧٤/١٧ .

[١١] : شرح ديوانه : ٢٦

[١٢] : ينظر :ﻙﻕ ئﻵﺥﻯﻁﻙ ي ﻝ ﻙ ﺫﻗﺏﻙﻭﻁﻑ ، إبراهيم محمود خليل, دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، الطبعة الأولى، ٢٠٠٣م

[١٣] سورة : (ق :٢٢)

[١٤] : سورة : (البقرة :١٥٨)

[١٥] سورة : (الذاريات :٥٦)

[١٦] : سورة : (الشعراء :٢٢٤)