الحوار في استهلالات قصائد جميل بثينة وعمر بن أبي ربيعة وخواتيمها

أ.د. علي حسين التمر العكيدي بسمان سالم عبد الرحمن

جامعة الموصل / كلية التربية للعلوم الانسانية

(قدم للنشر في ٢٠١٨/١١/٢٢ ، قبل للنشر في ٢٠١٩/١/٧)

ملخص البحث:

تهدف هذه الدراسة في المبحث الأول إلى الكشف عن الحوار الخارجي في استهلالات قصائد جميل بثينة وخواتيمه، ولاسيما انه استطاع بحاسته الفنية توظيف هذه الوسيلة الشكلية بعد أن وجد فيها أكثر الأساليب ملاءمة لنقل شعوره وإحساسه تجاه صاحبته بثينة التي أحبها ، وكتب فيها شعراً مليئاً بالأحاسيس الصادقة. لذا فان الباحث خلصت في نفسه رغبة في الوقوف على هذه المواقع المهمة في نماذج من قصائده لتسليط الضوء على بعض من جوانب حياته العاطفية التي انعكست فيها . وعالجنا في المبحث الثاني الحوار الاشاري استدلالا على سمة شعرية كثر تكرارها عند الشاعر عمر بن أبي ربيعة لاستخدامه دوالاً أشارية سيميائية –غير لسانية، ووقع بعضها في استهلالاته الشعرية وخواتيمها حتى غدت ظاهرة يمكن تناولها، وإخضاعها للدراسة التحليلية تحت مسمى الحوار الاشاري.

The Dialogue at the Beginnings and Endings of Jamil Buthaina and Omar Ibn Abi Rabia's poems

Abstract:

The goal of this study is to discover the external dialogue at the beginnings and endings of Jamil Buthaina's poems. He was able to employ this formal means after he had found that it was the most appropriate method to convey his feelings and emotions towards his friend Buthaina, whom he loved and wrote poetry full of sincere feelings. That's why, the researcher found himself in a dire need to stand on these important locations in some models of his poems to shed light on some of the aspects of his emotional life reflected clearly in his poetry. In the second section, we dealt with the semiotic dialogue in reference to a poetic trait that was frequently repeated by the poet Omar Ibn Abi Rabia for his employing of semiotic and non-semiotic functions, some of which occurred at the beginnings and endings of his poems until they became a phenomenon that can be addressed and studied, and can be a subject of analytical study under the name of semiotic dialogue. .

مدخل: تحديد مفاهيم مصطلحات عنوان البحث:

١- مصطلح الاستهلال.

يعد (أرسطو) أول من تولى حد هذا المصطلح بقوله: "هو بدء الكلام ويناظره في الشعر المطلع ، وفي فن العزف على الناي الافتتاحية فتلك كلها بدايات كأنها تفتح السبيل إلى ما يتلو"[١].

ويستخدم ابن سنان الخفاجي (ت ٤٦٦هـ) المصطلح الذي استخدمه من سبقه في مجاله النقدي ، فيجد أن الابتداء "في القصائد فإنه يحتاج إلى تحرز فيه حتى لا يستفتح بلفظ محتمل أو كلام يتطير منه"[٤] ، ويقول في موضع آخر: "وأما إذا ابتدئ بالمديح

غَيري بأكثَرِ هَذا النّاسِ يَنخَدِعُ ... إنْ قاتَلُوا جَبُنُوا أوْ حَدَّثُوا شَجعوا[٥]"[٦]

ويتيح الطيبي (ت ٦٥١هـ) الاطلاع على مصطلح جديد ، هو (براعة الاستهلال) ، بقوله: "ينبغي للمتكلم أن يتأنق فيما يورده من كلامه في أربعة مواضع حتى يكون جيد السبك، عذب اللفظ، بديع المعنى: أولها المطلع: وهو في حسنه شرطان: احدهما

ويلحظ المطلع على مؤلفات البلاغيين القدماء تعدد الصور اللفظية التي تشير إلى مصطلح (الاستهلال) بمفهومه الحديث ، وجاءت أوائل تلك الصور عند ابن المعتز (ت ٢٩٦هـ) تحت مسمى (حسن الابتداء)، إذ يقول: "ومنها حسن الابتداءات" قال النابغة من الطويل:

كِليني لِهَمٍّ يَا، أُمَيْمَةُ نَاصِبِ ... وَلَيلٍ أُقَاسِيْهِ بَطِيءِ الكَوَاكِبِ[٢]"[٣]

أو بغير من الأغراض فالأحسن أن يكون الابتداء دالاً على المعنى المقصود كما ابتدأ أبو الطيب المتنبي قصيدته التي مدح فيها سيف الدولة واعتذر له عن ظفر الروم بجيشه وقتلهم وأسرهم جماعة منهم فقال:

أن يضمن معنى ما سيق الكلام لأجله ليكون الابتداء دالاً على الانتهاء ويسمى براعة الاستهلال"[٧] .

ويمكن النظر إلى مصطلح (براعة الاستهلال) عند ابن حجة الحموي (ت ٨٣٧هـ) الذي يمثل براعة الاستهلال عنده ، إذ يقول: "اعلم أنه اتفق علماء البديع ، على أن براعة المطلع عبارة عن طلوع أهلة المعاني واضحة في استهلالها ، وأن لا يتجافى بجنوب الألفاظ عن مضاجع الرقة ، وأن يكون التشبيب بنسبها مرقصاً عند السماع ، وطرق السهولة متكلفة لها بالسلامة من تجشم الحزن ومطلعها ، مع اجتناب الحشو ، ليس له تعلق بما بعده ، وشرطوا أنه يجتهد الناظم في تناسب قسميه ، بحيث لا يكون شطره الأول أجنبياً عن شطره الثاني"[٨] .

ويمكن القول مما سبق عرضه: إن مفهوم (الاستهلال) قد حضر في الآراء التي تم عرضها ، وغاب الاتفاق على مصطلح معين ، وأن الاختلاف بين النقاد والدارسين في التسمية ، وليس في آلية اشتغاله التي تخص الجزئية الأولى من القصيدة ، مشترطين فيها السلاسة والبساطة والرشاقة والعذوبة ، والابتعاد عن التعقيد والغريب من الألفاظ في نظمه إلى جانب ما أشرنا إليه سابقاً .

٢- مصطلح الخاتمة.

تعد (جودة القطع) هي أول تسمية ارتبطت بـ(الخاتمة) ، فـ "قد ورد عند النقاد القدامى بدلالة الخاتمة والنهاية ، ولكن اختلف في تحديد معناه ومبناه"[٩] . إذ يقول الجاحظ (ت ٢٥٥هـ): "حدثني صالح بن خاقان ، قال: قال شبيب بن شيبة: الناس موكّلون بتفضيل جودة الابتداء ، وبمدح صاحبه ، وأنا موكل بتفضيل جودة القطع ، وبمدح صاحبه. وحظ جودة القافية وإن كانت كلمة واحدة ، أرفع من حظ سائر البيت"[١٠] ، ويتحدث الجاحظ عن موقعين من مواقع النص ، فيخطّ لنفسه رأياً مغايراً لما اعتاد الناس عليه لتفضيله نهايات الأبيات الشعرية على بدايتها . وتعكس مقولته الذاتية النقدية الفذة ، وشجاعة طرحه ، ويقابل رأيه الفردي المجموع الكلي ، وقد أصاب حين أشار إلى أهمية هذا الموقع الذي لابد من الوقوف عليه ، وإعطاء حقه ، ولكنه لم يحدد قوامه ، ومنطقة اشتغاله ، فتركه سائباً من دون تقعيد .

ويقدم ابن منقذ (ت ٥٨٤هـ) رأيه في طبيعة مصطلح (المقطع) ، إذ يقول: "وينبغي أن تكون أواخر القصائد حلوة المقاطع ، توقن النفس بأنه آخر القصيدة ؛ لئلا يكون كالبتر. وأحسن المقاطع قول تأبط شراً:

لَتَقْــرِعِنَّ عَلَــيَّ السِّــنَّ مِــنْ نَــدَمٍ ... إِذَا تَــذَكَّرْتَ يَوْمــاً بَعْــضَ أَخْلَــاقِي[11][12]

ويورد الطيبي (ت ٦٥١هـ) أربعة شروط ينبغي للمتكلم أن يأخذها بنظر الاعتبار منها (المطلع)، و(المخلص)، و(المطلب) ،

قَــدْ شَــرَّفَ اللهُ أَرْضــاً أَنْــتَ سَــاكِنُهَا ... وَشَــرَّفَ النَّــاسَ إِذْ سَــوَّاكَ إِنْسَــانَا[13]

ويمكن رصد مصطلح (المقطع) عند حازم القرطاجني (ت ٦٨٤هـ) إذ يقول: "فأما ما يجب في المقاطع على ذلك الاعتبار وهي أواخر القصائد فأن يتحرى أن يكون ما وقع فيها من الكلام كأحسن ما اندرج في حشو القصيدة ، وأن يتحرز فيها من قطع الكلام على لفظ كريه أو معنى منفر للنفس عما قصدت إمالتها أو مميل لها إلى ما قصدت تنفرها عنه . وكذلك يتحفظ في أول البيت الواقع مقطعاً للقصيدة من كل ما يكره ولو ظاهره وما توهمه دلالة العبارة أولاً وإن رفعت الإبهام آخرا ودلت على معنى حسن ، ومن هذا قول المتنبي من البسيط:

فَلَــا بَلَغْــتَ بِهَــا إِلَّــا إِلى ظَفَــرٍ ... وَلَــا وَصَــلْتَ بِهَــا إِلَّــا إلى أَمَــلِ[14]

ويمكن أن نقول مما سبق: إن مصطلح (المقطع) هو أنشط المصطلحات التي رافقت العملية النقدية القديمة ، فأخذ الصدارة في الاختيار والاستخدام ، ولكنه لم يعرف الاستقرار ، فذاك من النقاد من يفضله في موضع ، وذاك يرفضه ويضعه في موضع آخر ، فأدى ذلك إلى جعله مصطلحاً متحركاً لم يعرف الاستقرار في بواكيره ثم تطور ونضج ، فغدا مصطلحاً مستقراً يطلق على البيت الواحد من دون تجزئته.

وآخرها "المقطع ، وحسنه أن يختتم الكلام بما يعي السامع (به رقيقاً) والنفس تشويقاً: قال أبو الطيب من البسيط:

ويختط العلوي (ت ٧٤٩هـ) لنفسه مصطلحاً خاصاً به ، يسميه بـ (الاختتام) إذ يقول: "والذي نذكره الآن إنما هو كلامٌ في حسن الخاتمة ، فينبغي لكل بليغ أن يختم كلامه في أي مقصد كان بأحسن الخواتيم فإنها آخرُ ما يبقى على الأسماع ، وربما حفظت من بين سائر الكلام لقرب العهد بها ، فلا جُرَمَ الاجتهادُ في رشاقتها وحلاوتها ، وفي قوتها وجزالتها ، وينبغي تضمينها معنى تاماً يؤذن السامع بأنه الغاية والمقصدُ والنهاية"[15] .

ويذكر ابن حجة الحموي (ت٨٣٧هـ) مصطلح (حسن الختام) ، ويحيل هذا المستخرج إلى ابن أبي الإصبع المصري ، إذ يقول: "إنه من مستخرجاته ، وهو موجود في كتب غيره بغير هذا الاسم ، فإن التيفاشي سماه: "حسن المقطع" ، وسماه ابن أبي الإصبع: "حسن الخاتمة"، وهذا النوع الذي يجب على الناظم والناثر أن يجعلاه خاتمة لكلامهما ، مع أنهما لابد أن يحسنا فيه غاية الإحسان ، فإنه آخر ما يبقى في الإسماع ، وربما حفظ من دون سائر الكلام في غالب الأحوال ، فلا يحسن السكوت على غيره"[١٦] .

المبحث الاول: مفهوم الحوار .

الحوار هو فعل قولي يرد على لسان مفرد أو ألسنة متعددة ، ومعلناته الشخصيات المتحاورة ، وتكون علة وجوده ، وتفرض تكامله ، فيعد من أهم آليات تعدد الأصوات في النص السردي ، وينهض بوظائف مختلفة كالإيهام بالواقع ، أو نقل الواقع كما هو ، ومن ثم الإخبار عنه ، ويوضح بعض خصائص الموصوف ، ويرسم ملامح الشخصيات ، ويدفع بالحركة النصية ، ويسهم في بنائها ، ويسرع من وتيرة الأحداث أو يبطئها أو يمهد لأحداث لاحقة أو بالارتداد إلى ما مضى منها مما يعمد الراوي إلى إسقاطه أو الإشارة سلفاً إلى مالم يبلغه النص بعد[١٧] .

لقد وجد الحوار للتواصل بين المجموعات البشرية كلها ، وهو ظاهرة قديمة بقدم الإنسان ، واحتوى اللغات واللهجات بأنواعها جميعاً . أمّا الحوار بوصفه مصطلحاً إجرائياً لمقاربة النصوص الحوارية ، فقد عرف في زمن متأخر نسبياً[١٨] ، عندما استخدم في الدراسات والبحوث للدلالة على "حديث يدور بين اثنين على الأقل ويتناول شتى الموضوعات ، أو كلام يقع بين الأديب ونفسه ، أو من ينزله مقام نفسه"[١٩] ، ويمكن ان نلخص من صيغ الحوار وأشكاله: أين تقف الشخصية ، ومدى علاقاتها بمحيطها ؛ لأن "الحوار حين يرتبط بالشخصية فإنه يدل عليها من حيث وضعها الاجتماعي"[٢٠] ، ووضعها النفسي والعاطفي ، فيتكفل بنقل خلجاتها وأهوائها ، وكل تغيّر يطرأ على صيغه يصاحبه تغير في الإدراك والوعي نحو الموضوع الذي يتناوله الشاعر كأن يجيء الحوار "بين الشاعر والحبيبة أو بين الشاعر والناس أو بينه وبين شيء رمزي يتخذه وسيلة للتعبير عن المقصود"[٢١] ، وما إلى ذلك من الحوارات التي يستخدمها الشاعر للتعبير عن شعوره ، وما يرافقها

من إبداع في الصياغة للوصول بحواره إلى النتيجة المتوخاة بعيداً عن الحشو والإسهاب والتكلف الذي قد يسيء لنصه .

أولاً: الحوار الخارجي التناوبي:

لا يحيل الحوار الخارجي التناوبي على ذات واحدة ، وإنما يحيل على ذاتين أو أكثر بينهما صلة حوارية حول موضوعة معينة ومطروحة للحوار ، فنحصل على أصوات تجسدها دوال قولية ، وتسجل من جراء هذه الأصوات جملة من الدلالات لتبادل الأفكار والميول والانطباعات لذا فالحوار هو بناء تعاقبي يتعاقب في بنائه شخصيتين أو أكثر الحديث ، فينتقل الكلام من طرف ما لآخر داخل النص الشعري وبالعكس بصورة مباشرة ، ذلك أن التناوب هو السمة الإجرائية الظاهرة عليه[٢٢] ، ويتطلب هذا الحوار مُناوِباً ومُناوَباً يتقاسمانه في التداول ، بمعنى وجود رديف للمحاوِر الذي يماثله في الاسترسال ، وبهذه المماثلة "تتضح فيه آليات الحوار ضمن النص الشعري بصورة واضحة وجلية ، وتتمثل هذه الآليات بكل الوسائل التي تحمل دلالات التحاور بين طرفين أو أكثر مثل (قال، قلت، يقولون، . . .الخ)[٢٣] ، فتجعل الآليات المشار إليها الآخر غير قابل للانتظار والتأجيل للمشاركة في الحوار ، فهي تثير فضوله وتحرضه على إفراغ محتواه الذهني في حوار هو بالأساس يحمل المضمون الفكري والروحي والنفسي لكل شخصية ، فتتحدد فيه هذه الأبعاد بنسب متفاوتة بحسب ما تفصح عنه كل شخصية تقابل شخصية أخرى ابتداءً وانتهاءً قولياً لذا يعد "الحوار هو الوسيلة التي تعبر عن أفكار الشخصيات ورؤاها المختلفة ، وهو الوسيلة الكاشفة عن وعي الشخصية للعالم الذي تعيش فيه ، ولا تقف وظيفته عند حدود كشف أعماق الشخصية ، وإبراز ما في أغوارها ، وإنما يساهم في بنائها ويساعد في رسمها ، وكذلك به دور مهم في بناء الحدث"[٢٤] .

إنّ من مسلمّات هذا الحوار عدم وجود الرؤية الأحادية ، وليس بمقدور الشاعر إلغاء الآخر واختزاله والعمل على تقويضه بقدر ما يمهد لإظهاره برؤية تقابله ، وإلا فقدَ سمته التناوبية مما يؤدي هذا "إلى وقوف المحاوِر والمحاوَر كليهما على أرضية ذات مستوى واحد من التقبل ، ولا يعني هذا بالطبع تطابقاً بين الاثنين ، بل تفاعلاً ، سواء أكان انبساطاً أم توتراً ، والتحيّز في النهاية إلى موقع أو وجهة نظر محددة ، وهذا هو المقصود في النهاية بتحقيق فاعلية الحوار"[٢٥] لذا لا يكون الحوار بهذا المعنى بنية مغلقة على ذاتية الشاعر ، وإنما

بنية منفتحة على تعدد الأصوات ، فتتعالى الوظيفة الحوارية في الكشف عن الشخصيات المتحاورة ، ويكتسب وجاهته الفنية.

لقـــد لامـــني فيهـــا أخٌ ذو قرابـــةٍ ... حبيـــبٌ إليـــه فِـــي نَصـــيحتِهِ رُشْـــدِي
فقـــال: أفِـــقْ حتّـــى متـــى أنـــت هَـــائمٌ ... بَبْثْنَـــةَ فِيهـــا لا تُعِيـــد ولا تُبْـــدِي؟
فقلـــتُ لـــه: فيهـــا قضَـــى اللهُ مـــا تـــرى ... علـــيّ, وهـــل فيمـــا قضَـــى الله مـــن رَدِّ
فـــإنْ يـــكُ رُشْـــداً حُبُّهـــا أو غَوَايَـــةً ... فقـد جئتُـه , ومـا كـان منـى علـى عَمْـد

ولعل فيما يأتي من استهلالين ينسجمان مع الحوار الخارجي التناوبي إذ يقول جميل بثينة[٢٦]:

ينهض الاستهلال الحواري على تناوب الشخصيتين (الأنا/الآخر)، وهو حوار مباشر يتأثث بصوت المفرد , فهو الصيغة الغالبة عليه , وبما أنه يتخذ الأسلوب التناوبي فإنه ينسرب بمسارين متعاكسين ، ينسرب الأول: بصوت (أخ)، ويكتسب سمة الانفتاح , وينسرب ، الثاني: إلى الشاعر ، ويكتسب سمة الانغلاق والتقوقع , فيرتكز الاستهلال بهذا التناوب على الحوار , وهو حوار تقليدي يدل على نوع من الخصوصية ذات المناخ الاجتماعي الذي تسوده الألفة , ويرسو في سياق هادئ , ويتسم باللين والالتماس للطبيعة الإنسانية في التساوي بصلة القرابة بين الانداد والنظراء على الرغم من تمظهر فعل الأمر (أفق) الذي ينطوي على جانب من اللوم والعتاب المصحوب بالود للتأثير على الشاعر.

فثمة ذات مستلبة الإرادة تعاني الهجر والرضوخ والاستسلام , ولكن هذا الانقياد والاستسلام "ما كانت لتملي علية السخط والثورة , بل يؤكد في ذل , أن النأي لا يغيره ولن ينسى ذلك العهد الرطيب , مهما خبت جذوة الحب في قلوب المحبين النائين"[٢٧] ، إذ ينطوي جواب الطرف الثاني: وهو صاحب القضية المركزية على التمسك وعدم التفريط بحب صاحبته , فجميل بثينة يقدم في حواره المباشر صورة العاشق الذي أضناه الحب وأتعبه , ولا يمكنه التحكم برؤية واعية بمشاعره التي تعكس معاناته العاطفية التي ألمت به مؤكداً أن حبه قضاءً وقدراً من الله سبحانه وتعالى , ولا باستطاعته الانفكاك منه ، فهو مكتوف ومكبل الإرادة.

ولا ريب أن الشاعر في حواره الاستهلالي استطاع أن يجسد المكونات التي تختلج في نفسه وما يكابده من المشقة والعنت , وإن قلبه صريع حبها لذا يوصد أبواب النصح والارشاد ليؤكد أن حبه ومودته باقيان على حالهما .

وقلتُ لها : إعتَلّتِ بغير ذنبٍ ... وشَرُّ الناس ذو العِلَل البخيلُ ![٢٨]

فَفَاتيني إلى حَكَم مِنَ أهلي ... وأَهْلكِ لا يَحِيف ولا يميل

فقالتْ : أبْتغي حَكماً من أهلي ... ولا يَدْري بنا الواشي المَحُول

يغلف الإطار العام للاستهلال الحوار الخارجي ، ويتمظهر بصيغة (وقلت/ فقالت)، ويتخلل هذا التغليف لغة تقريرية في ظاهرها مشحونة في باطنها ، وتتكشف من ترابط التشكيلات والعناصر اللغوية ، فتنتج حركة درامية يترجمها الفعل والحدث والتصادم ، إذ تتضافر هذه التشكيلات للتعبير عن تجربة الشاعر الشعرية ، وقد " أصبحت في الدراما الحديثة عاملاً مهماً , فهي تعرض تجربة حقيقية عاشها المؤلف . . . أو قد لاحظها فقط بحيث أنه لم يعد مقيداً بمضمون اسطوري يعمل في دائرته"[٢٩] , ولّما يقوم هذا الحوار على التناقض بين الطرفين (أنا/ أنتِ) فإن الملامح الدرامية تقع تحت الذاتية عندئذٍ " يدرك الإنسان أن ذاته لا تقف وحدها معزولة عن بقية الذوات الأخرى وعن العالم الموضوعي بعامة ، وإنما هي دائماً ومهما كان لها استقلالها , ليست إلا ذاتاً مستمدة أولا من ذوات ، تعيش في عالم موضوعي تتفاعل فيه مع ذوات أخرى"[٣٠] ، فالجملة الفعلية (وقلت لها) تنفتح على معنى من الإشكالية الشائكة ، ولا تخلو من صفحات سابقة ، وشهدت انعطافاً في مسارها مما أدت إلى سياق غير منتظم في آلية العلاقة ، فتحيل على عدم تبادل المحبة .

ويبدأ هكذا المشهد الدرامي على شبكة من الأفعال التي تؤدي إلى تنامي الأحداث صعوداً إلى التصادم , إذ إن" الوضعية الغنية بالتصادمات تعتبر المادة الأساسية للفن الدرامي"[٣١] التي يكرسها البيت الثاني الذي يبدأ بالدال (ففاتيني)، وينطوي على حركة تعجل نمو الحدث , وتحول نوع العلاقة المرتسمة إلى مسارها

الجديد , وتكون مهاد المقاربة بين الاثنين التي يسعى الشاعر إلى ترميمها بمعية شخصيتين اللتين افرزهما الحوار الخارجي ، ويكشف جانباً من ملامحها عندها تتصادم الرؤى بين وعيّن مختلفين في شخصية من يكون الحكم بينهما , وكأن الشاعر لا يبالي في شخصية الحكم الذي تعترض عليه صاحبته خوفاً من الوشاية.

ولم تكن اختيارات الشاعر اعتباطية , إذ يؤدي التناص دوره في هذا الحوار ، وقد وجد ضالته في القرآن الكريم موظفاً قوله تعالى: ﴿ وَإِنْ خِفْتُمْ شِقَاقَ بَيْنِهِمَا فَٱبْعَثُوا۟ حَكَمًا مِّنْ أَهْلِهِۦ وَحَكَمًا مِّنْ أَهْلِهَآ إِن يُرِيدَآ إِصْلَٰحًا يُوَفِّقِ ٱللَّهُ بَيْنَهُمَآ ۗ إِنَّ ٱللَّهَ كَانَ عَلِيمًا خَبِيرًا ﴿٣٥﴾ ﴾[٣٢] ليفيد من هذه المعاني ، ويعطي كلامه المصداقية , وينم عن نفس لا تريد التفريط بالآخر , فضلاً عن أن الحوار الخارجي هو بداية لمشاهد أخرى تجسد هذا الصراع التي لا يتسع المقام للوقوف عليها , وتشعر المتلقي بالامتداد لما هو قادم على وفق حركة متنامية توحي بوجود المزيد .

ولعل فيما يأتي من خاتمتين تنسجمان مع الحوار التناوبي ، إذ يقول جميل بثينة[٣٣]:

يقولون: ما أبلاك ؟ والمال غامر ... عليك, وضاحي الجلدِ منك كَنِين
فقلت لهم: لا تعذلوني, وانظروا ... إلى النازع المقصورِ كيف يكون

يختتم الشاعر قصيدته بخاتمة ذات بناء حواري ، وقد انتهجت الأسلوب الجماعي الذي يتوجه إلى المفرد باستخدام الأسلوب التناوبي الذي يعكس حجم التناقض في الرؤى والأفكار. إذن نحن أمام قطبين متنافرين , وكل قطب له مرجعية تهيمن على ذاكرته ، وما تلبث أن تنفك في تقديم فلسفتها بشكل مطرد في محاولة إقناعيه تمتد على طول البيتين الأخيرين لذا تبدأ الانطلاقة الحوارية بصيغة (يقولون)، وتنفتح على الجو العام للخاتمة بوصفها المحرك الأساس والحاضنة لعموم المشهد الختامي بمعية الأنا الشاعرة

ليتمخض عن ذلك تقريران ، إذ يستمد التقرير الحواري الأول: الذي يقدمه الشاعر بصيغة (يقولون) إيحائه بفضل السياق الختامي الذي يتضمن قوة التدليل في كثافة لافتة يشترك فيها الآخرون لإعطاء القيمة الاعتبارية والاجتماعية لحبه , فضلاً عن المسوغ الدلالي الذي يحمله بفعل اشتغال جزئياته النازعة نحو التحرك المستمر لعله يحدث تأثيراً حاسماً بعد أن أصبح الشاعر رث القلب والبدن , وغير قادر على المجافاة , وأن قلبه لم يتلدد إلى غيرها البتة , أما الثاني: عندما يأخذ الطرف الثاني زمام المبادرة في الحوار بالدال (فقلت) التي تسند إلى الفعلين (لا تعذلوني/ وانظروا)، ويؤدي إلى تشكيل جديد في طبيعة الواقعة الحوارية لتتضاعف قيمة الحضور الأنوي للشاعر ، ثم تزداد الطاقة الإيحائية للتقرير بانفتاح آلة الوصف والتصوير , ولكن جاء هذا الوصف خجولاً ، وليس وصفاً مباشراً فوتوغرافياً لذا تقدم الذات الشاعرة أفكارها بلغة مباشرة مقتضبة لا تعتمد الشرح المفصل بل تتجه إلى الخلاصة المكثفة لتعطي حوارها زخماً وشدة , ولاسيما في استخدام الكلمات ؛ إذ إن" الإيجاز في استعمال الكلمات هو أساس القوة في الحوار"[٣٤] ليكون مرآة عاكسة للحالة النفسية الداخلية , إذ ملأت صاحبته بثينة حياته كلّها ، فيظل متعلقاً بها مشتقاً إليها ولا يزال يذكرها .

فقلتُ لها ، لقد غلب التَّعزّي: أَمَا يُقْضى لنا يا بَثْنَ سُولُ ؟[٣٥] [٣٦]
فقالت ثم زَجَّت حاجبيها: أطَلْتَ ولستَ في شيء تُطيلُ
فلا يَجدَنَّك الأعداءُ عندي فتَثْكَلَني وإيّاك الثَّكُول

تظهر القراءة الأولى للخاتمة تمظهراً للحوار الخارجي ليشكل علامة قرائية يتم من خلاله استجلاب المعاني واستنطاقها التي ساقها الشاعر , ومن ثم الوقوف على طبيعة السلوك الختامي , ولاسيما أن هذا السلوك قد جاء في حركة يشعر المتلقي بأن لهذه النهاية امتداداً لأحداث فائتة , وتسير في نسق غير انقطاعي عن المضمون الكلي للقصيدة , ويلحظ عند التوغل أكثر ومتابعة سير

النسق الختامي أن ثمة نهاية درامية لمشاهد سابقة تقوم على الأسلوب الحواري ذي الملامح القصصية , إذ يقول طه حسين في هذا المضمار: "وأخشى أن يكون من يجحدون وجود الأدب القصصي عند العرب إنما جحدوه لأنهم لم يحققوا بالضبط معنى الأدب القصصي , فالذين يقرأون الشعر الجاهلي أو ما صح منه والذين يقرأون الشعر العربي يلاحظون أن مزايا كثيرة من خصائص الشعر القصصي موجودة في الشعر العربي"[٣٧] ليبدأ الحوار في الكشف عن مضمون الشخصيات.

يشير البيت الأول عن رغبة دفينة في الأعماق للاستحواذ على الآخر تجسدها آلية الأنسة والتشخيص (غلب التعزي) حينما يطلب من صاحبته الابتعاد عن الجو الخصامي , ثم ما تلبث هذه الحركة أن تزداد صعوداً باجتهاد الشاعر في تشغيل الطاقة الكامنة على وفق آلية التشخيص في الدال (سُول) بمعنى الطلب ليكون حكماً بينهما لتعلن عن أكبر رغبة ضاربة لهذا الاستحواذ , ووصول الانفعال العاطفي إلى ذروته.

تنتقل بعد ذلك الحركة الدرامية إلى حدث آخر أكثر حيوية حين يشرع الطرف الثاني في الحوار (فقلت) المعطوفة بحرف العطف (ثم)على (زجت حاجبيها) ليدل على موقف لا يشير إلى تبادل المحبة بقدر ما يشير على نوع العلاقة الخاصة التي تربط بينهما .

ويستمر الحوار في البيت الأخير على لسان صاحبته مما يثري المشهد الدرامي بشكل أوسع وأعمق , وتكمن شعريته في صنع المفاجأة بوصفها إحدى عناصر خلق الجو الدرامي في سياق جعلت المتلقي يصاب بالدهشة ؛ لأن " عنصر المفاجأة من أهم الوسائل في إحداث التأثير الشعري بل أن الفن يعتمد منطقياً في تأثيره على المفارقات الحادة ويفيد إفادة من عنصر المفاجأة"[٣٨] التي تتصل بالمهارة والحذق الشعري في كيفية بناء الشاعر قصيدته من مشاهد عديدة ذات الطابع الصراعي المتقولب في قالب حكائي مكثف لتأتي النهاية مغايرة للمشاهد السابقة ، فينكسر مشهد الخاتمة في بيتها الأخير حين تتكشف على بؤرة زمكانية مغايرة لعموم النسق الكلي للقصيدة.

ويكسر هذا الانكسار في أسفل الخاتمة أفق التوقع لدى المتلقي , فالحضور الجسدي المادي لذاتية الشاعر ، وذاتية صاحبته في مكان مغاير , ويشتغل في حيز ضيق ذي مساحة بالغة

الخصوصية , ويساعد على نمو الرغبة الايروتيكية ويجعلها في أوجها هو الذي خلق عنصر المفاجأة.

المكان هنا هو مكان معادٍ لدى بثينة لوجود جميل فيه مما يجعلها تطلب منه الخروج خوفاً على نفسها وعليه من القتل إذا علم الأعداء بتواجدهما معاً , فجاء بذلك كسر لأفق التوقع على صعيد المكان الذي صوره في مكان مغاير , وعلى صعيد الجو الخصامي الذي ينتهي في صورة المحبة والوئام على غير ما كان عليه في أبيات قصيدته.

٢- المبحث الثاني: الحوار الاشاري.

الحوار الاشاري هو وسيلة من وسائل الاتصال البشري ، وتفهم من هيئة الأعضاء الجسدية وحركاتها والماحاتها وأبعادها ، وهو منبه ذهني تلتقطه حاسة البصر من دون الحواس الأخرى ، فيتحرك ضمن المدى البصري الرؤيوي لمتلقيها ، ويرتبط مدى نجاح هذا الحوار بالحذق والبداهة وسرعة ردة الفعل المناسبة ليستوفي شروط العبور ، وتخطي المعرقلات التي تعيق عملية الاتصال ، وللجاحظ في هذا المقام رأيٌ ، إذ يقول: "الإشارة بالجوارح كاليد والطرف والحاجب مرفقا كبيرا يعين الناس في أمور يحاولون سترها عن البعض دون البعض ، ولولاها لم يستطيعوا التفاهم في معنى خاص الخاص"[٣٩] ، فيعطي للإشارة مقاماً يرتقي ويعلو مراتب الإفهام التي تعجز غيرها من الوحدات الخطابية الصوتية في إيصال خواص وبواعث نفسية لا يمكن الاطلاع عليها سوى مطلق الإشارة ومستقبلها . ويتبع قائلاً :"وجميع أصناف الدلالات على المعاني من لفظ وغير لفظ ، خمسة أشياء لا تنقص ولا تزيد: أولها اللفظ ، ثم الإشارة ، ثم العقد ، ثم الخط ، ثم الحال التي تسمى نصبة . . . والإشارة واللفظ شريكان ، ونعم العون هي له ، ونعم الترجمان هي عنه . وما أكثر ما تنوب عن اللفظ"[٤٠] ، فيضع الإشارة من ضمن أصناف البيان ، ويعطيها المرتبة الثانية ، ويجعلها الشريك الذي يتساوى مع شريكه في الواجبات ، ويؤازره ويقويه ويقوم مقامه إذا غاب لأسباب تستوجب الغياب ، فتضحى الإشارة النائب الأول للفظ ، وأحياناً تتصدر الموقف ، وتأخذ على عاتقها مهمة إيصال المغزى لمتلقيها . ويستشهد الجاحظ بقول الشاعر[٤١]:

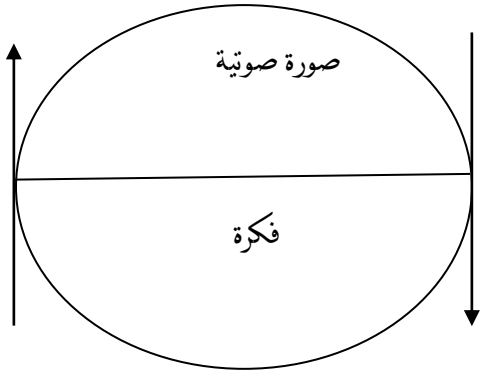
أشـــارت بطـــرف العـــين خيفـــة أهلـــها إشـــــارة مـــــذعور ولم تـــــتكلم

فأيقنـــت أنّ الطـــرف قـــد قـــال مرحبـــا وأهـــلاً وســـهلاً بالحـــبيب المتـــيم

تعـد الإشـارة حـدثاً بسـيطاً ، ولكنـها تعـد نصـاً بصـرياً كـبيراً في محتواهـا قياسـاً إلى حجـم النصـوص اللفظيـة ووقتـها لإفهـام معنـى خاص ، فتبعث الحياة داخل أية عمليـة تواصـلية قـد تتعطل لعوائق زمكانية . إذن للجاحظ نظرة متقدمة بتطرقه للعلامات غير اللغوية التي هي جزء من البيان الذي نظرَ له.

وبظهور علم السيمياء في العصر الحديث الذي يهتم بدراسة "علـم الإشـارات أو علـم الـدلالات وذلـك انطلاقـاً مـن الخلفيـة الابستيمولوجية الدالة حسب تعبير غريماس على أن كل شيء حولنا في حالة بث غير منقطع للإشارات . فالمعاني (والمعاني محصلة للإشارات المجتمعية) لصيقة بكل شيء . . . وهي عالقة بكل الموجودات حيّها وجامدها ، عاقلها وغير عاقلها ، وما علينا نحن المتلقين سوى إبداء النية في التلقي لكي يشرع العقل في عملية معقدة مفادها تفكيك الشبكات الإشارية للمعاني المحيطة بنا"[٤٢] ، فأخذت الإشارة (العلامة) دورها الطبيعي بوصفها دالاً يؤدي إلى مدلول يفهم من المرجع الذي يحدد معناها .

لقـد أرسـى (فريناند دوسوسـير) السويسـري دعـائم علـم السيمياء ، إذ بنى تصوره عن العلامة على كيانين متلازمين لا يمكن فصلها ، الأول: هو الدال (Signifier)، ويمثل الصورة الصوتية –ليست الفيزيائية بل الحسية– التي تحدثها في دماغ المستمع سلسلة الأصوات الملفوظة ، والثاني: هـو المدلول (Signified)، وهـو الفكرة أو الصورة الذهنية والمفهوم الذي يستدعيه الدال حال لفظه إلى ذهن المستمع ، والعلاقة بين الدال والمدلول قائمة على الاعتباط والعشوائية ، إذ لا توجد صلة طبيعية تجمع بينهما ويعبر (سويسر) عن العلامة اللغوية بالمرتسم الآتي[٤٣]:



ليست آليات الحوار الإشاري علامات لسانية (قال/ قالت/ يقولون ... الخ) بل هي إشارات وإيماءات جسدية (أشارت/ لمعت/ تبسمت ... الخ) فتبقى مدلولاتها مدلولات العلامات اللسانية نفسها، فيتحول "دال بديل دال آخر يبقى المدلول فيه هو نفسه في الحالتين"[٤٤] ، وتتغير الصورة الصوتية في هذا الحوار إلى صورة بصرية فيزيائية حسية لتترك انطباعاً كالذي تتركه الصورة الصوتية ، فيحصل التداعي بين الصورة البصرية والفكرة ، من ثم يتم الاتصال[٤٥] ، وتحدث العلائقية الإفهامية.

ويعد الشاعر عمر بن أبي ربيعة من الشعراء الذين تظهر هذه الوسيلة في استهلالاته وخواتيمه ، فتميز بها عن شعراء عصره حتى غدت ظاهرة يمكن تناولها ، وإخضاعها للدراسة التحليلية تحت مسمى الحوار الاشاري.

ولعل فيما يأتي من استهلالين ينسجمان مع الحوار الإشاري ، إذ يقول عمر بن أبي ربيعة[٤٦]:

أَشَارَتْ إِلَينا بالْبَنَانِ ، تَحِيَّةً، فَرَدَّ عَلَيْها مِثْلَ ذَاكَ بَنَانُ

تدل تمظهرات البناء الشعري لهذا الاستهلال بتحولاتها الانزياحية من العلامات اللسانية إلى العلامات غير اللسانية على أن معطياته تنبع من لحظة زمنية عاشها الشاعر ، وتؤشر على دوافع وجدانية قادته إلى هذه الاختيارات اللغوية ، ولا يخرج الدال (بالبنان) في أبسط مظاهر استخدامه عن تواجد هذا الدال في منظومة العشاق كلهم ؛ لأنه يعد رمزاً متى أراد صاحبه إظهاره في موقف يستدعي ظهوره ليقوم بدوره المناط به لذا أصبح هذا الدل سمة أسلوبية له إيقاعه الخاص في هذا الحوار الإشاري حين يفض الشاعر بكارة الحدث الاستهلالي بهذه العلامة السيميائية (أشارت) لتمثل بداية الاستهلال ، وتقوم على فعل المعاينة والرصد قبل تحركها ، وتحقق مبتغاها في ترتيب أوراق المشهد اللقائي ، وبداية التخصيب الحركي والعاطفي للعاشقين كليهما .

إذن ، تبرز حركتان تحكمان هذا الاستهلال ، وتعمل على تكوين طرفي الحوار الاشاري.

تتمثل الحركة الأولى: بوجود الحبيبة ضمن مسافة تتيح لها إطلاق دفعتها الشعورية التي تخرج بالعلامة غير اللسانية (بالبنان) لتعلن عن الحضور الجسدي للأنثى ، وتنفتح على دلالة التحية والولاء العاطفي.

وتتمثل الحركة الثانية: حين يتوجه نشاط الطرف الثاني دخول المشهد المرئي بتفعيل الحس البصري بالتقاطه لهذه الدفعة الشعورية في شكلها الإشاري ، وتصبح عارية أمام عدسة كاميرا الشاعر ، وغامضة أمام الوعي الذهني للمتربصين , فيقوم برد هذه الإشارة إلى الحبيبة ويحصل التواصل المليء بالوفاء والإخلاص .

ونخلص على أساس ما تقدم أن صدر البيت وعجزه يخضعان للأسلوب الواحد اشارة تقابلها اشارة موازية لها في النشاط والحركة ، وتدل على التفاعل الحسي البصري مع ما هو مرئي (بالبنان/ بنان) ليشكل هذان الدالان بؤرة الحوار الإشاري وملامح الصورة ، وأجوائها السيمائية بعد اتخاذهما أنموذجان إشاريان يعملان على إزاحة المعرقلات والحواجز بين العاشقين لتأتي بعدها أحداث متتالية تنبض الحركة.

لَـــبِسَ الظَّـــلاَمَ إلَيْـــكِ مُكْتَتِمـــاً خَفَـــراً لِحاجـــةِ آلِـــفٍ صَـــبِّ[٤٧]
لَمعَـــتْ بِـــأَطْرافِ الْبَنَـــانِ لَنَـــا إنّـــا نُحـــاذِرُ أَعْـــيُنَ الرُّكْـــبِ

يشكل المعطى الزمني أحد أبرز العناصر التي أسهمت في البناء الشعري لهذا الاستهلال ، إذ ينهض صدر البيت الأول (لبس الظلام اليك مكتماً) الذي يتضمن الصورة التشخيصية الاستعارية على أنسة الظلام بعد أن يخلع عليه الشاعر لازمة من لوازم الإنسان (اللبس)، وأضفاها على الظلام الذي أصبح بفضل هذه الاستعارة المكنية (مكتماً)، فيغدو الظلام كائناً مشخصاً للدلالة على حالة السكون الليلية بعد أن أخذ الليل مأخذه من سواد ظلمته ليجعل عمر منه مسرحاً لمغامراته الليلية العاطفية , ولتفادي إيقاع نفسه في فخ القبض عليه يعمل على خداع الرقباء في ممارسته لأنواع التخفي والمخاتلة التمويهية للوصول إلى صاحبته ، فهو ينتظر لحظة الدخول متهيئاً (خفراً) تعتريه علة الأشواق التي تمون الاندفاع الذي يتكشف في مزاجه الحركي على نحو لا يوقف جموح عاطفته إلا هذه الإشارة (لمعت) في تكوينها دالاً مراوياً يخاطب البصر من دون الحواس الأخرى ، ومستديمة باستدامة المدة الزمنية التي تستغرقها هذه الإشارة ، وآلتها الحركية هي (بأطراف البنان) التي تخرج من عباءة الحركات الجسدية لتودي دورها المناط بها .

تمتاز الإشارة بالكتمان والرشاقة ، وتتولد من حركة بسيطة في خفتها ، ولكنها تكتنز بالقيمة الدلالية والافهامية ؛ لأن"التلميح أفصح من التصريح ، والصمت أغلب من الكلام أحياناً"[٤٨] . في مثل هذا الموقف الذي يدل على الكف من فعل الشيء بعد أن جردتها صاحبتها من طبيعتها الفلسفية الجامدة المستقرة عند معنى معين ، وتحويلها إلى دال فعّال يحمل وظيفة تنبيهية وتواصلية [٤٩] ، وتنفتح على مجال رؤيوي وقصدي يرتبط بتصوير الفضاء المادي للمكان ، ونقله إلى المشار إليه.

فتصبح هذه العلامة السيميائية في ممارستها التدليلية نقطة التقاطع الاستراتيجية لتعبر من خلالها لغة الإفهام إلى الآخر ، ويحصل الاتفاق على شفرة معينة[٥٠] لذا أصبحت الإشارة (لمعت)، وآلتها الحركية (أطراف البنان) الوعاء المادي باحتوائها الفكرة بكاملها ، وإيصالها لتغير مجرى الأحداث مما يؤكد مثولها بشكل لا يقبل الشك في دائرة الحدث ، وتمنح الواقعة الليلية لحظتها الحاسمة ؛ لأنها لا تأتي عفو الخاطر.

وتصبح العلاقة بين المشار والمشار إليه علامة تبادلية بين الاثنين ، ويحصل التواصل على أساس أن المعرفات من حيث وجودها

تصبح متخطية حين بجعل الشاعر الحسابات الزمكانية للواقعة الليلية ملغية لتغيرها ميكانيزمات الكلام المباشر ، فأصبح بذلك لصاحبته لغة إشارية جاءت مجازاً عن اللغة الحوارية المباشرة تتجوز بها عن أنظار متتبعيها ، ومتتبعي حبيبها عمر .

تَبِعْـــتُهُمُ بِطَـــرْفِ الْعَيْـــــــنِ حَتَّـــى قِيـــلَ لِي افْتَضَـــحا
يُـــوَدِّعُ بَعْضُـــنا بَعْضـــــاً وَكُـــلٌّ بِـــالْهَوَى صَرَحـــــا

يشيء صدور البيت الأول ، وجزء من عجزه (تبعتهم بطرف العين) الذي يبدأ الشاعر به خاتمته الشعرية على أن نهاية قصيدته تقوم على الفعل البصري أكثر مما هي تقوم على أي فعل آخر ، فالخاتمة في إحالتها الأولية تمتلك مقومات الحوار الإشاري ؛ إذ يفعل (الفاعل/الشاعر) الذي يتعلق بالدال (تبعتهم)، فعله في المفعول به ، أي الضمير المتصل بـ(هم) ليوحي بذلك إلى سياق جمعي لفعل الرؤيا البصرية في مقصدية عالية الحضور لكلية الحدث ، وفي متابعة دقيقة ومفصلية لجزئياته ليصور حجم تلك المتابعة الجسدية للأنثى في رغبة من الشاعر للحصول على صاحبته جسدياً بعد ان تحصلها روحياً متمنياً عدم مفارقتها .

ولعل فيما يأتي من خاتمتين تنسجمان مع الحوار الإشاري ، إذ يقول عمر بن أبي ربيعة[٥١]:

ويلجأ الشاعر لمراعاة هذا الموقف إلى اللغة الإشارية في تتبع المنظور وقت المغادرة في حركة تنفي توقف العين في تتبعها لصاحبته لكنها لا تتوجه توجها مستقيماً مباشراً صريحاً بانفراج اللقطة البصرية على زاوية محددة للرؤية (بطرف العين)، وعلى الرغم من اتخاذه لهذه الزاوية لعدم بيان المحظور والمسكوت عنه إلا أن شدة موقف الوداع ، وتزاحم العواطف يجعل هذا المحظور والمسكوت من آهات الحب وتباريحه ليس بوسعها أن لا تفوح لتتحقق الحلقة الأولى من الحوار الإشاري بدخول الفعل القولي (قيل)، ويشي على فهم الآخرين لتلك النظرات الرائية تجاه الأنثى عند تحذير أولئك للشاعر بانفضاح أمره بعد استدامة النظر فيها .

وبتطوير موقف الوداع ونموه تأخذ هذه اللحظة منحى التداخل والتفاهم بين الرائي بالمرائي/ الشاعر ، وبين الرائية / بالمرئي الصاحبة في لحظة تواشجية سيميائية حينما يتمثلان الاثنان في تبادل الأحاسيس ، وتؤدي دوراً عالياً في التوافق والتغاصن بإزاحة الحجاب عن لغة العيون بوصفها لغة إشارية مركزة ومبأرة لتصبح جسراً رمزياً يعمل على انشاء كلام غير صوتي بل مرئي يختزل المشاعر جميعها في تشغيل الحس العلامي والإشاري لتروي حكاية الجسد ، وتكشف إحساسه الدفين ليتم بموجبها اكتمال الصورة التعادلية لحظة المغادرة ، وكل منهما قد باح للآخر بما يكنه من حب بواسطة لغة العيون.

وتعد الإشارة /العلامة بهذا المعنى المعادل الموضوعي لإحساسيهما ؛ لأنها لغة ثانية (ميتا لغة) يفهمها متلقي الإشارة وضاربة بالوضوح ، وتشكل تناغماً وجدانياً في موقف يوحي بالمزاوجة ، وبلوغ الحس الانتمائي للأنثى عندئذٍ تكتمل الحلقة الثانية من الحوار الإشاري الذي جاء في خطين متقاطعين مصدرهما الشاعر وصاحبته المغادرة.

فَخَرَجْتُ خَوْفَ يَمِينِها فَتَبَسَّمَتْ فَعَلِمْتُ أَنَّ يَمِينَها لَمْ تَحْرَجِ[٥٢]
فَتَنَاوَلَتْ رَأْسِي لِتَعْلَمَ مَسَّهُ بِمُخَضَّبِ الأَطْرَافِ غَيْرِ مُشَنَّجِ
فَلَثَمْتُ فاها آخِذاً بِقُرُونِها شُرْبَ النَّزِيفِ بِبَرْدِ ماءِ الْحَشْرَجِ

لا تبتعد هذه الخاتمة عن الحوار الإشاري ، وللوصول إلى عناصره يجب تتبع مفاصل هذه البنية التي يسدل الشاعر بها الستار عن نصه الذي يتشكل من ملامح سردية ، وتحركه قوة ايروتيكية تتمظهر بحضورها الفاعل ، وتلبثها في طيات دواله الشعرية حتى وصوله لهذه الأبيات الثلاثة.

ويتكون أول مفصل من هذه المفاصل حين يبدأ الشاعر بسرد نهاية حكاية الليلية لحظة مغادرة بيت الفتاة التي أحبها ، ودخل بيتها خلسة ، ولكنه قرر الخروج بعد إصابته بخيبة الأمل جراء فعل القسم الذي صدر على لسانها : (فخرجت خوف

يمينها)، فقد هددته بتنبه أهل الحي إن لم يخرج , فأخذ بالتقهقر والانكفاء عن المكان لخوفه من انفضاح أمره لدى الآخرين.

ويأتي المفصل الثاني ، وهو الأهم الذي يعمل على إنهاء معاناة الشاعر بلمحه للعلامة السيميائية (فتبسمت) المرتسمة على وجهها لتحرك السكون والجمود العاطفي ، وتكسر حاجز الخوف والتردد ، وتعمل على إجهاض فعالية الخروج بكامل فعلها ؛ لأن الابتسامة تجب ما قبلها، وتجب حالة الحلفان التي قطعتها الفتاة على نفسها ، وتخلق المفارقة ، فالإشارة / العلامة (فتبسمت) هي المفارقة في الموقف ، وقد جاءت عربوناً لموقفها بطبيعتها المفتوحة على القبول والرضى والتناسق والترابط العاطفي ، وفعلت القدرات الحسية التي خاطر من أجلها الشاعر.

ويرتبط البيت الثاني أدائياً بحركة الفتاة (فتناولت رأسي لتعلم) لتدخل الحركة الجسدية قلب المشهد الختامي في علاقة حوارية إشارية جسدية تعلن عن إيثار جسدي غاية في الرهافة والعطف تبديها هذه الأنثى تجاه الشاعر ، وتدل على أنها لا ترغب بمغادرته , فهي لا تستطيع أن تراه يتعذب مغادراً مخدعها لتدخل حالة الطمأنينة في قلبه ، ويأخذ مسار الحدث مساراً يلائم شعوره الداخلي ؛ لأن طبيعة النفس البشرية تتلذذ بالأشياء الحسية وتستأنس بها أكثر من الأشياء المعنوية[٥٣] ، ولاسيما في هذا الموقف الذي يشتغل بأجواء حسيه عالية ، أي مماثلة المحسوس بالمحسوس لتمنح الشاعر فرصةً لبلوغ هدفه مستغلاً الفرصة التي لم ولن تأتي مرة ثانية ، فيستهدف نقطة الدخول الأولى إلى عالم الجسد (فاها) بوصفه علامة الجذب والإغراء ، ويأخذ بعد ذلك (بقرونها) ليتلذذ بها قلبه الذي أتعبه العطش الايروتيكي في موقف تتجلى فيه العواطف والأحاسيس بصورتها الحسية التي تنبثق من طبيعة الحوار الجسدي والتداخل الحواس المصحوب بالعنف العاطفي ليجعل حواسه ترتوي بعد طول انتظار.

هوامش البحث ومصادره ومراجعه

(١) الخطابة، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، مطابع الرسالة، بغداد، ١٩٨٠: ٢٣٥.

(٢) ديوان النابغة الذبياني، شرح وتقديم: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، ط٣، بيروت، ١٩٩٦: ٢٩.

(٣) البديع في البديع، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٩٩٠: ١٧٦/١.

(٤) سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٢: ١/ ١٨٣.

(٥) ديوان أبي الطيب المتنبي، ضبطه وصححه ووضع فهارسه: مصطفى السقا، وإبراهيم الأبياري، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، السنة : ٢٢١.

(٦) سر الفصاحة: ٢٧٠/١.

(٧) التبيان في البيان، تحقيق: د. توفيق الفيل، وعبد اللطيف لطف الله، دار ذات السلاسل، ط١، الكويت، ١٩٨٦: ٣٧٨.

(٨) خزانة الأدب وغاية الأرب، تحقيق: عصام شعيتو، دار مكتبة الهلال، بيروت، ٢٠٠٤: ١٩/١.

(٩) إشكالية المصطلح في النقد العربي: نماذج منتخبة، محمد غانم شريف، أطروحة دكتوراه، بأشراف: د. إبراهيم محمد محمود الحمداني، كلية التربية، جامعة الموصل، ٢٠١١: ٦٨.

(١٠) البيان والتبيين، دار مكتبة الهلال، بيروت، ٢٠٠٢: ١١١/١ .

(١١) ديوان تأبط شراً، جمع وتحقيق وشرح: علي ذو الفقار شاكر، دار الغرب الإسلامي، ط١، (د. ت): ٤١٤.

(١٢) البديع في نقد الشعر، تحقيق: د. أحمد أحمد بدوي، و د. حامد عبد المجيد، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، الإقليم الجنوبي، الجمهورية العربية المتحدة، (د.ت): ١/ ٢٨٧–٢٨٨.

(١٣) ديوان أبي الطيب المتنبي: ٢٣١.

(١٤) المصدر نفسه: ٤٢. وجاء صدر الخاتمة في الديون: فلا هَجمتَ بها إلا على ظَفَرٍ.

(١٥) الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د.ت): ١٨٣/٣.

(١٦) خزانة الأدب وغاية الأرب، مكتبة دار الهلال، بيروت، ٢٠٠٤: ٤٩٣/٢.

(١٧) ينظر: معجم السرديّات، بإشراف: محمد القاضي وآخرون، دار محمد علي للنشر، ط١، تونس، ٢٠١٠: ١٥٩.

(١٨) ينظر: الحوار خلفياته وآلياته وقضاياه، د. الصادق قسومة، دار مسكيلياني للنشر والتوزيع، ط١، تونس، ٢٠٠٩: ٣٧.

(١٩) المعجم الأدبي، جبور عبد النور، دار العلم للملايين، ط٣، بيروت، ١٩٨٤: ١٠٠.

(٢٠) النقد التطبيقي التحليلي، د. عدنان خالد عبد الله، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦: ٥٦.

(٢١) المطلع التقليدي في القصيدة العربية، عدنان عبد النبي البلداوي، مطبعة الشعب، (د . ت): ١٣٤ .

(٢٢) ينظر: المصدر نفسه: ٤١ .

(٢٣) الحوار سمة فنية في شعر علي بن الجهم، د . سالم محمد ذنون، مجلة التربية والعلم، كلية التربية، جامعة الموصل، مج١٢، ع ١، لسنة ٢٠٠٥: ١٩٤ .

(٢٤) غائب طعمة فرمان روائياً، د . فاطمة عيسى جاسم، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد، ٢٠٠٢ : ٤٥ .

(٢٥) ادبية النص السردي: عند أبي حيان التوحيدي، د . حسن إبراهيم الأحمد، دار التكوين والترجمة والنشر، (د .ط)، دمشق، ٢٠٠٩ .

(٢٦) ديوان جميل: شاعر الحب العذري، دار مصر للطباعة، ط٢، القاهرة، ١٩٦٧: ٧٣– ٧٤ .

(٢٧) في الأدب الأندلسي, د . جودت الركابي، مكتبة الدراسات الأدبية، دار المعارف، ط٢، القاهرة، ١٩٦٦: ٢١٣ .

(٢٨) ديوان جميل: شاعر الحب العذري: ١٦٥ .

(٢٩) المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة, فوزي أحمد فهمي، المجلس الاعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، القاهرة، ١٩٦٧: ٨٢ .

(٣٠) الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، د . عز الدين اسماعيل، دار الفكر العربي، ط٣، (د . ت): ٢٨٠ .

(٣١) نظرية الأدب: مجموعة العلماء السوفيت, ترجمة: د . جميل نصيف التكريتي، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٨٠: ٥٨٠ .

(٣٢) سورة النساء، الآية: ٣٥ .

(٣٣) ديوان جميل: شاعر الحب العذري: ٢٠٣ .

(٣٤) الحوار في القصة والمسرحية والإذاعة والتلفزيون, طـه عبد الفتاح، دار الزيني للطباعة، القاهرة، ١٩٧٥: ٤٩ .

(٣٥) ديوان جميل: شاعر الحب العذري: ١٦٦ .

(٣٦) السول: الطلب .

(٣٧) من حديث الشعر والنثر، مج (٥)، المجموعة الكاملة، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٤: ٥٨٣ .

(٣٨) اليوت: الشاعر الناقد، ف. أ. ماثينس, ترجمة: إحسان عباس، المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٦٥: ٥٧ .

(٣٩) البيان والتبيين: ١١/١ .

(٤٠) المصدر نفسه: ٨٢/١– ٨٣/١ .

(٤١) أشعار يزيد بن معاوية، محمود إبراهيم الخطيب، دار الملايين، بيروت، ١٩٨١: ٣٠ .

(٤٢) معجم السيميائيات، فيصل الأحمر، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط١، بيروت، ٢٠١٠: ٨ .

(٤٣) ينظر: علم اللغة العام، فرينان دوسوسير، ترجمة: د. يوئيل يوسف عزيز، دار الشؤون الثقافية العامة، ط٣، بغداد، ١٩٨٥: ٨٥.

(٤٤) مفهوم الأدبية، تزفيتان تودوروف، ترجمة: منذر العياشي، ؟ دار الذاكرة، حمص، ط١، سوريا، ١٩٩١: ٧٨.

(٤٥) ينظر: علم اللغة العام: ٨٥.

(٤٥) ديوان عمر بن أبي ربيعة، شرحه وقدم له: عبد أ. علي مهنا، دار الكتب العلمية، بيروت، (د. ت): ٣٧٧.

(٤٧) المصدر نفسه: ٣٢.

(٤٨) الأسلوبية: الرؤية والتطبيق، د. يوسف أبو العدوس، دار المسيرة للطبع والتوزيع، ط١، عمان- الاردن، ٢٠٠٧: ١٨٩.

(٤٩) ينظر: الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نؤاس، ساسين سيمون عساف: ١٢٤.

(٥٠) ينظر: شؤون العلامات من التشفير إلى التأويل، خالد حسين، دار التكوين والتأليف والترجمة والنشر، دمشق، ٢٠٠٨: ٤٧.

(٥١) ديوان عمر بن أبي ربيعة: ٨٧.

(٥٢) المصدر نفسه: ٨٤.

(٥٣) ينظر: سمات أسلوبية في شعر عمر بهاء الدين الأميري، عبد الله عبد الخالق عبد الرزاق الغانم، رسالة ماجستير، بإشراف: د. ذنون يونس مصطفى الاطرقجي، كلية التربية الأساسية، جامعة الموصل، ٢٠٠٩: ٦٠.