

**تحولات البنية والمضمون
في همزية حسان بن ثابت**

أ.م.د / ايمان محمد ابراهيم

جامعة بغداد
كلية التربية / ابن رشد



جامعة الأندلس
العلوم والتقنية

Alandalus University For Science & Technology

تحولات البنية والمضمون في همزية حسان بن ثابت

الرؤية والمنهج

ان المنهج البنيوي هو نموذج تصوري مستعار من علم اللغة ، فهو عند دي سوسير في المحل الأول بكل ما يلزم من هذا النموذج من نظرة كلية تبحث عن العلاقات الأنوية التي تُشكل النسق ، وتسلم كل التسليم بثنائيات متعارضة تعارض اللغة ، والكلام ، والآني ، والتعاقب ، وعلاقات الجمهور ، وعلاقات الغياب^١ لذا فان ما سيطرحه السياق في تحليلنا هذا سيبدو مغايرا لذلك المفهوم. فالدراسة التي نحن بصدها تسعى إلى سبر أغوار النص لا استعراض النظريات البنيوية- إذ أننا لا نفصل النص عن الذات أو التاريخ على النحو الذي قال به البنيويون ولو أننا استثمرنا الدراسات اللسانية في التحليل إذ أننا وقفنا على حالة ربط الذات بالنص مستثمرين مايطرحه النسق اللساني في سياق النص من انتاج معنوي متعدد ومتنوع متجسدا في اللغتين الظاهرية والباطنية ، فتحدت مهمتنا في الكشف عن أسرار النص وانساقه وأنظمته بقصد اظهار القيمة الجمالية المتوخاة من فعل القراءة والتي حددها بارت في قدرة توحيد متعة المتلقي بمتعة المؤلف عبر الوسيط اللساني ، فالمتلقي مبدع آخر ومانح النص دلالات جديدة ، فالنص لا قيمة له من دون قارئ^٢ ، تبلورت رؤيتنا في استثمار ذلك الشكل اللساني معتمدين رمز المرأة لما منحته من تميز وحضور وفاعلية على البنية والمضمون ، فأمكن النظر إلى القصيدة بوصفها وحدة موضوعية دفع فيها رمز المرأة حركات النص لخدمة الاستفراغ الشعري الذي استوعب اضطرابات الشاعر النفسية ورؤيته الخاصة ، واستخدمنا في

^١ ينظر: يوري لوثمان، تحليل النص الشعري، ترجمة: محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، ص ٧

^٢ ينظر: لذة النص ، رولان بارت ، تر: فؤاد صفا ، والحسين سبحان: ١٥ ، ٢٥

بعض الأحيان لفظة حركة للدلالة على مقطع أو وحدة عندما نجدها أكثر التصاقاً بحركة النفس الشعورية .

أما عن همزية حسان فتقف في الصف الأول من الشعر الإسلامي ليس بوصفها القصيدة المادحة لشخص الرسول (ﷺ) والمقدمة الذود والحماية لأعراض المسلمين فحسب ، وإنما القصيدة التي تسلحت بمجموعة من الرؤى التأميلية والقوانين التي تعارضت فكرياً ، وتوشحت بوسائل ثقافية وأدوات فنية وموضوعية بسطت لغة شعرية متنوعة فضلاً عن قيم خلقية وأعراف اجتماعية استمدت مادتها من العصرين الإسلامي وما قبله ، الأمر الذي أثار رؤى متعددة فرضتها مفاهيم النقد ومخيلة الرواة قديماً ، وأدلت قريحة النقاد حديثاً لكل قراءة من قراءات النص في محاولة لضبط أولياته . إن دراستنا لرمزية المرأة جاءت وفقاً لتطلعات الفكر الحديث إلى قراءات حديثة لكنوزنا القديمة ، فوجهنا العناية إلى هذه الثيمة التي لاقت حضوراً في أذهان النقاد في القديم والحديث مجسدين رؤاهم في تيارات عدة اعتمدت فيها على السياق الفني الذي بثه الشاعر متقصداً الغزل في المرأة مشبهاً عوارضها بالخمرة، فذلك موقف لا يتاح له لأن الالتزام الذي أقره الدين الإسلامي كان معياراً لتقبل الشعر وذيوه بين المسلمين ، وهكذا تقف هذه الثيمة حاجزاً مانعاً لنوعية النص المطلوب إدارياً في عصره لذلك سوغوا أمراً وروجوا له في كون المقدمة لهذه القصيدة نظمها الشاعر في عصر ما قبل الإسلام محتجين بذلك على رواية نظنها مفتعلة تهدف إلى تسويق رؤيتهم هذه ، فحواها أن حساناً هجم على فتية من قومه يشربون الخمرة فنقم منهم ذلك وانكره فقالوا يا أبا الوليد ما أخذنا هذا إلا منك وأنا لنهم بتركها فيثبطنا عن ذلك قولك:

ونشربها فتركنا ملوكاً وأسداً ما ينهنها اللقاء^٢

^٢ النهنئة: الكف والزجر ينظر شرح ديوان حسان بن ثابت: عبد الرحمن البرقوقي: ٢٩.

فقال حسان : هذا شي قلته في الجاهلية ،والله ما شربتها منذ أسلمت. وكانت وصف الخمرة التي وقف عليها جزءا من تشبيهه فم المتغزل بها .وهي أدوات فنية استمدها الشاعر شأنه شأن غيره من الشعراء ممن عاش في عصرين قبل الإسلام ويَعده^٤. هذا فضلا عن مسألة الالتزام بما قاله حسان للفتية لايشكل علو قيمة على القرآن الذي حرم الخمرة. فكيف يعتقد بأن حسانا قد أباح شربها؟ فهل يعتقد بأنهم تمسكوا بقوله وتركوا كلام الله في وقت من يرتد فيه يقام عليه الحد؟

من السهل على الناقد ان يميز ان نفس 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 ﷺ)، **جاهلي**(تجسد في الهجاء) تعاضدت هذه الأقسام لتفتح آفاق إبداع فنية على صعيد الهيكلية البنائية فخرجت بنية نصية كلية تركز على صيغة موضوعية فحوها مدح الرسول والدفاع عن إعراض المسلمين وهجاء أعداء الإسلام ولاسيما أبو سفيان .فعلى الرغم من كون الصيغة الموضوعية والادائية قد تدخل الإسلام في لحمه 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 ﷺ) التي اعتمد فيها على معاني إسلامية جاهزة مأخوذة من القرآن والعرف الاجتماعي في ميزانه الخلقى 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 الحكيم(قال ، يقول ، قلت) منها الى التركيب الإيحائي المؤثر فنيا ، عذره في

^٤ : الموشح في مأخذ العلماء على الشعراء ، ابو عبيد الله محمد بن عمران المرزباني(٥٣٨٤)تح: محيي الدين الخطيب ،

المطبعة السلفية ، ط٢ القاهرة ، ٥١٣٨٥ ، ص٦٢

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 أولها المبالغة التي عدت في العصر الإسلامي كذبا فحرمت. لا شك أن أدوات المخضرمين الفنية كانت مفعمة بثقافة العصر السابق للعصر الإسلامي بحكم المرجعيات المتعددة التي خزنت في لا شعورهم بوصفها بنية نصية يعتمدون عليها عند الحاجة، لذلك تجسدت مثل هذه البنية على صعيد الشكل (البنائية أو الهيكلية) فيها لأنهم يخاطبون العقول الجاهلية من الشعراء الذين وقفوا ندا للدعوة الإسلامية فجاء تسخيرهم الصيغة الموضوعية (التي أكد عليها الإسلام وبث فيها من روحه) مصحوبا بنفس متعارف عليه روحا ونمطا فكريا جاهزا تفهمه تلك الطبقة من الشعراء، فضلا عن كون هذه الصيغة البنائية مما يفضله الذوق العام وترتضيه غرائزهم، وتفهمه عقولهم، لذا كان بمثابة دعوة إلى الخطاب بما يفهمون أكثر منه، البحث عن الجديد الذي ربما لا يفهمون بل ويشيخون عنه، علما ان الخروج عن المألوف في هذه المدة الزمنية تحديدا يعد أمرا ليس مقبولا لصعوبة وضوح الرؤية الفنية ومدى تأثيرها في المتلقي الشفاهي الذي يسعى جاهدا إلى تثبيت الصيغة الأدائية الموضوعية وذلك مبتغاه، اي ان التركيز على الجانب الموضوعي أكثر من الفني بهدف وصول الفكرة واضحة لا لبس فيها في عصر غادر فيه التدوين واعتمد فيه الذوق على الحفظ لا الانشغال بضع شفرات الصيغ الفنية الجديدة.

يظهر النص إذا ما تجاوزنا الحد المتعارف عليه من البنية الظاهرية وتأملنا دلالة المفردات في تركيبها السياقي فإنها تشكل أرضية النص في حدوده السياقية وهوية تميز شكل المرأة وحضورها قيمة أساسية في صنع الحدث وتشكيل صورته الدرامية فضلا عن القدرة الإيحائية في خلق عوالم متوهمة ترسم الأجواء

التأثيرية عند الآخر، لذلك يظهر شكل المرأة في قسم القصيدة الأول منقسما على ثلاثة أنساق: نسق الطلل الذي يظهر في الأبيات الثلاثة الأولى:

عفت ذات الأصابع فالجواء إلى عذراء منزلها خلاء
ديار من بني الحسحاس قضر تعضيها الروامس والسماء
وكانت لا يزال بها أنيس خلال مروجها نعم و شاء

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

عفت ذات الأصابع فالجواء.....تعميم

إلى عذراء منزلها خلاءتخصيص

يشمل الشطر الأول على القاطنين وذكرياته معهم حتى يصل إلى التخصيص وهكذا تطوف

روحه ، ذكرياته ، أنامله في خط الرسم المكاني وتحديد حدوده أو تقطيعها حتى تصل أنفاسه (إلى عذراء منزلها خلاء) متجسدا مع هذه الحركة الخطية عنصر تخصيص الشوق غير أن لغة الألم الصادق التي يحاول أن يمررها في نصه يغلب عليها عنصر المحاكاة كل ما تحمله من بنية الطلل هو رسم التعضي الذي ماعرج عليه إلا ليخدم مقصديته في الوقوف على الرمز ولذلك عجز عن تقديم مشهد مؤثر يغلب على صورته ملامح أنفاس يائسة من تلك العذراء التي خلى دارها وأقضرت الحياة من ربوعها وهذا بحد ذاته ما كان يريد أن يقف عليه ، لذلك كان سريعا في التحديد والتقطيع معنى ذلك ان التحول يسري من المكان إلى رسم رمز لتجربته الشعورية التي ستأخذ حيزها فيما بعد وسرى ذلك بسرعة أشبه بالومض إذ لم تأخذ من نفسه الشعري إلا شطرا ، جاء ممهدا لرسم العذراء بحدودها الزمانية والمكانية وذلك هو النازع الملح الذي حمله وزر تجربته النفسية هذه بحدودها المعنوية الضيقة - اقصد بها المقدمة - متخذة من المرأة التي تفتح باب التجربة على أعماق واسعة جزءا مما ترسخ في لا شعوره

الجمعي فاول عتبه نخالف بها النقاد القدامى وشارح نصه هو أن عذراء لا يقصد بها رسم مكان آخر بقدر ما توحى بتجسيد وصف لامرأة فعلية جاعلا منها بداية التشبيب. فبيته الأول يجمع بين الطلل والغزل مثلما جمع بين التعميم والتخصيص مشيرا إلى أن العذراء كانت تقطن في مكان ما من تلك الأماكن التي تعضى رسمها وذلك أكثر ما همه من حدث الإعفاء. فالرمز يعنى بتفجير الإمكانيات في الكلمة الواحدة "الأمر الذي يغني النص ويخصبه مثلما انشطار الذاكرة لا يعنى تفتيتها ولكن الخروج بإمكانيات جديدة تطرحها شبكة العلاقات الداخلية لتفرز نسقا جديدا للسياق^٥

يتركب النص من مجموع الصور الجزئية التي تتسلل ذاكرتها في تضافر لتأليف معنى مركب وفقا لنسق فردي خاص. فقد تركبت حركة الطلل والمرأة وفقا لجذلية طرفين متناقضين (الحياة / الموت) ليجعل من المعنى الظاهر في نسقه العام الغلبة للموت راسما المناخ الدلالي في بنيته هذه هو الموت. عماد الحركة وقرينتها هي الأفعال (عفت، تعضيها، كانت، لايزال) والجمل الخبرية (منزلها خلاء، ديار من بني الحسحاس قفر، خلال مروجها نعم وشاء) لتشكّل هبوطا سريعا في التلاشي والفناء على صعيد الحدث العمراني والبشري الذي يعنى البناء والحضارة

يلعب الفعل (عفت) دورا لولبيا في امتصاص الحدث وتصعيد الصراع في الحركة فهو يمتص بقدرته الهائلة التي توحى بالإيجاب_ بخلوه من النفي على الصعيد المعجمي الظاهر وبالسلب على صعيد الدلالة الباطني_ محور الحركة إذ أن الأرض هي التي تتمثل فيها كل إمكانيات الحياة بجذليتها الازلية (الخصب والاقضرار) غير ان الفعل قائم على حالة البوار في سياقه هذا، فاللفظة في حقولها الدلالية تشير الى (الموت، الانهزام، الخراب، الدمار، السحق) إذ

^٥ : ينظر: من الصورة الى الفضاء الشعري، العلائق، الذاكرة، المعجم والدليل، قراءات بنيوية، د ديزيرة سقال، دار الفكر

تسعى في سياقها المحرر لزمانين ماض وحاضر تشكيل صراع نفسي يجرد اذياته عبر الحركات اللاحقة.

ونلتمس فنية حسان في استثماره فكرة الطلل بما يخدم مقصديته، حين ادخل الرياح والسماء ضمن عوامل التعرية التي تسهم في تغيير المكان وعضوه دليل غضب الشاعر وعدم رضا نفسه . غير أن رموز النص تضعنا امام تحول ضدي على الصعيد العميق للبنية، فمن الناحية الدلالية اكتسبت بعض الالفاظ الى جانب ذاكرتها ذاكرة ارتدادية نقيضا لاصلها او السياق العام المعجمي لتخلق صورة غير التي تطفو على الظاهر من ذلك المغايرة في استعمال لفظة السماء التي غالبا ما ترمز للعطاء ، والجود، اي من الناحية الدلالية المسطحة ،يتداول على انه امر يقترب من الرعاية الإلهية ويميل الى الهبة، غير اننا نلمح كسرا في أفق التوقع، إذ تظهر دلالتها هنا تناقض ذاكرتها الاولى هذه فيجلو معها امتداد السحق والدمار فتظهر واحدة من العناصر التي تعبت بالحضارة بل اكثرها سطوا على ذلك الفعل ولذلك جعل جملتها مؤكدة لفظيا بفعل التعفية (عفت، عفتها الروامس والسماء) فتحيل الدلالة على الأخذ بعد العطاء والفقر بعد الجود والسلب بعد المنح فتعوض فعل التعفية بما تمتلك من قوة فوقية عظمت تعجز المخلوقات عن تفسيرها وهكذا تدور حركة الصراع بافعال وجمل مثبتة لفظيا قائمة معنويا على السلب مشكلة حدود الرمز(ديار من بني الحسحاس قفر) ، (وكانت لا يزال بها أنيس) فكلا الجملتين يعتمد في سياقه على تثبيت الجزئية او النصفية_ بما شكلته (من البعضية) بعض من كل - أي تثبيت أمرين متناقضين زمنا ومكانا، ومثلها الفعل الناقص لا يزال الذي يعتمد التركيز على الإحاطة بأمرين في زمنين _ مثلما يسجل ملامح زمنين على سبيل المقارنة في إخراج الصورة فتنبسط وفقا لثنائية ضدية هي (الحياة/الموت)

الملاحظ أن الإطار العام الذي قامت عليه الصورة اعتمد في تكوينه من بنية كلمات خاصة ارتبطت دلالتها ببعده التاريخي (ديار من بني الحسحاس قفر) وجثوه في اللاشعور الجمعي الذي أخذ حيزا من ذاكرة الشاعر ومخيلته

فجاء استدعاؤه له رهنا بموقف تشكيل القوة التي عززها الحدث بامتلاكه إياها في وقته مضيها إلى ذاكرته معاني جديدة مولدا صداما شاقا على صعيد الصورة عاكسا تطورا نفسيا يتمحور حول مركزين عصر ازدهار مضى ، و آل عصر الاقصر، فتسعى الذاكرة الابدعية إلى استثمار عصر القوة ذلك تحديا لعوامل التعرية والسلب معلنة بأنه على الرغم من السحق فإن ثوابت الحضارة وفعالها خالدة ذهنيا و مترسبة في الأعماق. فينزاح المعنى الذي حدده السياق إلى أفق آخر إذ يكتسب السحق دلالة أخرى ،تبسطه ذات الشاعر في لا شعورها حين تقف مواجهها ضديا لسلبه فتحول السحق إلى عملية استثمارية تعاكس فعل الطبيعة واضطهادها في سحق الحضارة والبناء إذ تقوم الأنا في محاولة إبداعية تسليط الضوء عليها بعد استدعائها من خزيتها الثقافية الذي يشكل بنية حاضرة غائبة في لا شعوره فيستحضر تلك البنية بعد ان يمارس عليها أنواعا من رؤى تبصيرية تهدف إلى ظهور المسمى (بني الحساس) حضارة مكثفة بالإشارة إليه عن سرد الأفعال في محاولة أخرى على حث المخيلة في البحث وتصور الفعل ،فذلك اثبت فنيا لاسيما إذا أعادها إلى الاختفاء بهدف تحفيز المخيلة لتسهم في رسم الرمز الذي يظهر في عملية بناء القوة الراضة للدمار والمطالبة بإيقاف السحق وذلك باصرا رالأنا على إحياء ذلك الجزء المندثر من الحضارة رغبة في الخلود فتشكل الحركة - وفقا لهذا التحليل - على صعيدها الباطني غير المباشر بسطا آخر يتمركز وفقا لثنائية ضدية مغايرة للأولى هي الأحياء بعد الموت (الحياة/الموت) نستنتج ما يأتي:

- ١- ان الحركة التي أفرزتها اللغة المسطحة في إطارها العام قامت وفقا لثنائية (الموت/الحياة).
- ٢- ان الحركة التي أفرزتها اللغة الباطنية (العميقة) تشكلت وفقا لثنائية مناهضة للأولى هي: (الحياة /الموت).

ومثل الريح والسماء يعطي للحيوان دوراً آخر في تجسيد معالم التحول البنائي وبواطن الكشف عن اضطراب نفسيته ، فيبدو من الناحية الشكلية عنصراً بديلاً عن الأنيس ، أي يشكل طرفاً آخر في الصراع ، ومساهماً في إفساد المكان بكونه احد العناصر التي أفادت من ذلك التحول ، اذ ليس ببعيد تصور ان تكون قد أزاحت الأنيس لتحتل مكانه ، معلنة موت الانيس الذي يتركز في ذهن الشاعر، لذا تتشكل الصورة الحركية وفقاً لثنائية ضدية ظاهرية في زمن الحال (موت / حياة) غير أننا عندما نستثمر الحالة النفسية للمبدع نجد إصراراً على بعث الحركة في المكان ، الأمر الذي جعله يتمسك بإضفاء ملامح حياتية فيه ، فيدخل الحيوان جزءاً معضداً للأنيس باثناً في مكانه الحياة أي نتلمس فيه صلاحية العيش (في الزمن الحال) بعد ان غادره الأنيس ، لهذا تتشكل حركية الصورة على صعيد اللغة العميقة وفقاً لثنائية ضدية (الحياة/الموت) .

فأوحى بهذه الصورة الاستذهانية ما يعبر بها عن ماهية مشاعره ، إذ هيأ لمتلقيه إمكانية تصور تلك الحيوانات بصورتين مغايرتين فمرة هي عدو يغير على الأماكن ما أن يراها خصبة تصلح للحياة حتى لتبدو السبب الرئيس في الرحيل عن الديار والفأل السيئ الذي يقف بينه وبين الأنيس ، وأخرى يصوره معمرًا للمكان باثناً في أجوائه الحياة ليحيي بذلك رمز الأنيس .

معنى ذلك أن الشاعر بعد أن كان سعيداً يمتلك سحر الماضي ، وذاكرة الزمان ، وشهوة المكان في الماضي ، لم يعد في الحاضر يمتلكهما بشكل محقق ومحين. لذا ، أصبح الشاعر شقياً وتعيساً ، وذلك مع ترهل الزمان ، ونكد الحياة ، ويؤس المكان. لذا يمكن ان نوجز أهم الثوابت الموضوعاتية في القصيدة بمجموع أنساقها والتي تتمثل في العناصر المحايثة الآتية:

١. الذات/ ٢- الآخر/ ٣- الزمان/ ٤- المكان

يمثل شكل المرأة بالنسبة للنص البداية والنهاية ، إذ هي أول ما يطل شكلاً ولكنه يشكل معالم التجربة الشعورية كاملة لذا لا ينتهي أثره الا بانتهاء النص آخر ما ينتهي به النص. يتبلور نسق المرأة بوصفه النسق الأقل ظهوراً في المقدمة

ولكنه المحرك الأول لتشكلات الرمز في بنية القصيدة عموماً فهو الرسم السردى الذى يقيمه بلغة صحراوية الملامح مكثفة الانفعالات العاطفية فتبدو اقرب إلى كونها شخصية وهمية منشقة عن ذاته يبني عن طريقها ثيمته ويعززها رمزا مغموضا عند متلقيه بتلك المرأة أو الأداة الفنية التى 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 فهى معادله الموضوعى الذى به عزز مواطن الأمل لاسيما حين يجعل من امرأته (رمزه) بلا ملامح فيها أقضارها من الملامح مثل الديار، ليس تهميشا لشخصها إنما تعريزا لذلك الرمز، ولهذا لا يجتهد في تمثيلها بقدر ما يعكس على حضورها من دواخله، لذا لا يظهر منها إلا مشاعره وأحاسيسه اتجاهها، فيكمل بذلك الصورة الأولى التى رسمها للأرض في أول دخوله مسرح الأحداث وهى الأثر الذى تركه أقضارها في نفسه. شكله بصورة المرأة بذلك تصبح رمزا للأرض المقفرة. ولكن أية أرض تلك التى ترسبت بنية فعالة في لا شعوره؟ إن الجواب عن هذا السؤال يقتضى ربط أجزاء الصور في هذا النسق ليستثمر ملامح البنية كاملة فالملاحظ انه يقصد بالمرأة (ديار بنى الحساس) التى تشير في مرجعياتها الثقافية إلى الغساسنة، الأمر الذى يبيح تصور مخاطبة الذات لتلك الدار والحقبة الزمنية كان تداعيا للقوة التى تعززت بها تلك الدولة في وقت لم تتعزز قوة المسلمين بعد.

لقد طوع الشاعر صورة المرأة لتناسب أجواء تجربته الموضوعية في القصيدة فبدت صورتها مستمدة من صورة الموضوع أو النازع النفسى للشاعر، فالمتأمل - المتلقى الخارجى - في القصيدة يجد أن هناك تناظراً مكشوفاً بين صورتى المرأة وصورة المكان (المنزل، وديار بنى الحساس)

لشعنا التى قد تيمته فليس لقلبه منها شفاء

فما تثيره لغة الخطاب من شغف وانقياد يجعلنا لا نؤمن بمصادقية 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 يشبب بها فضلا عن ذلك مروره السريع بحواضرها وخلوصه الأسرع من تشكيل صفاتها التي لا يذكر أو يتذكر منها إلا الظم وكأنه شكل عوارضه اضطرارا ليقيم عليه الخمرة شبها واستشهادا.

كأن سبيئة من بيت رأس يكون مزاجها عسل وماء
على أنيابها أو طعم غض من التفاح هصره الجناء
إذا ما الاشريات ذكرن يوما فهن لطيب الراح فداء^١

وإذا ما قارنا النسقين نسق المرأة ونسق الخمرة نجد أن النسق الأول ظاهريا يحتل مساحة اصغر من النسق الثاني، الأمر الذي ينبأ عن حالة اضطراع داخلي تشهده لغة الشاعر الباطنية كاشفة عنه المسافات البنائية المفتعلة والبسط الاضطرابي لولوجه ذلك البناء التقليدي الجاهز وتحطيمه لمجموعة تمثالاته الكاملة، مشيرا إلى التنبه إلى رمزته بسياقه هذا، فلكي لا يتعب أنفاسه جعل دخوله وخروجه بنفس واحد _ حتى يصل إلى الغرض الأصلي الذي أقام عليه نصه _ وتجدد الإشارة إلى أننا نتعامل في هذا السياق مع الخمرة بوصفها رمزا فنيا يستمد طاقاته في تشكيل المعنى من خلال النص نفسه وقابلية هذا النص على الانفتاح على الوشائج النفسية والفلسفية والثقافية بغض النظر عن صحة هذه الرؤية عند منشئ النص في الواقع _ والملاحظ أيضا أن القاموس الشعري للخمرة (في الصفات والتركيب الصوري) يكاد يخلو من جديد فبعضها طرق من قبل الشعراء السابقين غير أن هذه المعاني لا تضع الشاعر بصف المقلدين بقدر ما

^١ : شرح ديوان حسان بن ثابت : ٢٦، «بيت رأس» قمة بهذا الاسم أيام الغساسنة الذين كانوا يقطنون في حوران والأردن قبل الإسلام

تضعه بقائمة المبدعين الذين استثمروا الثوابت التاريخية ليؤسّطروها إبداعاً لاسيما الانفتاح على الغساسنة التي كثيراً ما فخر بها الشاعر نفسه في العصر السابق. مما ينبأ عن مدى تمركز ذلك الأثر في أعماقه الوجدانية والثقافية فقبّع في لا شعوره، فهو جزء من الترسيبات التي تشكل الكثير من معانيه وصوره في أغلب قصائده، إذ تتدفق عن طريق التداعي شكلاً ظاهرياً أو رمزياً يسهل الاستدلال عليه. وهكذا لم يكن صعباً معرفة الديار التي وقف عليها الشاعر ممجداً أيامها أكثر منه باكياً آثارها، ومثلها المرأة التي تشكل معادلاً موضوعياً ومثلها الخمرة، يستفرغ فيه أجزاء من تجربته الشعورية.

أما الحقول الدلالية لتشكيل صورة الخمرة فهي (سبيئة من بيت رأس، عسل، ماء، الطعم الغض، التفاح، الجناء)، فتشهد أربع ألفاظ منها تحويلاً في سياق المدلول إذ تنفتح على صفات الأرض ومكوناتها ماعدا لفظتي (عسل، الطعم الغض) فينفتحان على الصفات الجمالية الحسية مثلما تنقاد لمتعة التدوق_ حاسة_ وهذه تشهد تحويلاً في طريقة استقبال الأثر، ففي الوقت الذي تشير فيه إلى اتحاد المرأة مع الخمرة على صعيد اللذة والمتعة. تنفتح مرة أخرى على رمزها الذي سبق أن بسطه السياق عند التحليل وهو (الأرض) معنى ذلك أن مقطع الغزل الذي نحن بصددده (أول بناء تشكلي صريح لتمثل الأنا مع الآخر) يخلق ملامح التجربة الموضوعية للشاعر في نصه فتنبسط وفقاً للتوتر الذي تشهده الذات مع الآخر الغائب بسبب عنصري الزمان والمكان، فتتشكل وفقاً لسياق الخمرة ثنائية ضدية (موت / حياة) تتحرك بالصورة الآتية: (تحطيم الواقع / إحياء اللاواقع)، (موت الحاضر / إحياء الزمنين الماضي والمستقبل)، (قتل بعض الانفعالات السلبية التي تعاني منها الذات منها الخوف والتردد / إحياء التسامي على صعيد البطولة)، (قتل الأثم / إحياء الرغبة والمتعة). هكذا يتوحد نسق الخمرة مع نسق (المرأة الرمز) على الصعيد الظاهري للغة .

غير أن السياق الباطن للغة في 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 الحس إلى اللاشعور (زمنًا)، من المادي إلى المعنوي من عالم الحقيقة إلى العالم السرمدى (مكانًا وزمنًا)، من المرئي إلى اللامرئي على صعيد الرؤية الذاتية الفردية، ومثلها الانتقال من السلب إلى الإيجاب، ليسطر وفقا لتلك الحركة الانفعالية أي من خلال (إحياء الذات بوصفها جزءًا من النحن / تحطيم الآخر وموته) ثنائية ضدية أخرى هي (حياة/ موت)، وهكذا يتعاقد هذا النسق مع نسقي الطلل والمرأة في حركتيه الظاهرية والباطنية. لينبأ عن رغبة الذات في الخروج من حالة التوتر التي لحظة الطلل إلى حالة الإيجاب والانفراج بعد الضيق والشدة وذلك ما أراد أن يعكسه على تجربته الشعورية وما يشغله منها وفيها .

تتوزع النص ثلاثة ضمائر، سيطر ضمير الغيبة على نسقي الطلل والمرأة، فلم تنفك من أسره (عت، منزلها، تعضيها، وكانت، مروجها) والقراءة السطحية تظهر عدم صدقه على الصعيد الشكلي (أي لم تكن أرضا حقيقية تلك التي كان يقف عليها) غير أن الأمر مغايرا على صعيد الرمز لأنه يوحي ببعد المسافة الزمنية بينه وبين الأثر وهذا مناسب للثيمة.

ويصل إلى بيت التخلص فيشهد انحرافا على الصعيد البنيوي، إذ يبدأ السياق بتوجيه الكلام الى المخاطب المعلوم (فدع) أو المتلقى الداخلي الذي يحمله مسؤولية امتصاص الانفعال وحمل الخطاب من بعده (أداة فنية أخرى مخلوعة من ذاته) غير ان التحول يحصل في الشطر الثاني مع الفعل (يؤرقني) فما بين (فدع، ويؤرقني) استطاع الشاعر من غير قرينة لفظية ان يوظف انتقاله من صوت المخاطب الى صوت المتكلم أي بتوحيد الصوتين بصوت واحد هو صوت الشاعر نفسه لذا نصح أمم ثنائية تعاضديه هي (الأنا / الآخر) فنشهد انفتاحا على صعيد الرمز إذ أن تلك التعاضدية تتناسب وطبيعة الموضوع الحماسي

هذا، لربما يتصور القارئ من الناحية الشكلية انه عجز من خلال بنية التخلص الجاهزة هذه أن يقنعنا بأداته الفنية ، فقصر نَفْسُهُ الشعري لسيطرة النازع وشدة الانفعال مما أدى إلى انقطاعه وتحوله عن تلك البنية التي ربما لو أتمها لكتب لحركته وربما لنصه الجدة والتحول صيغة ومضمونا على صعيد البناء الجاهز، غير أن القراءة العميقة للنسق توحي بان التحول هذا جاء مناسباً لحركة الانتقال من نسق الحاضر إلى نسق المستقبل بلطافة وكأنه أودعه براحة يده خفة في خزينه أي هي دعوة إلى العودة إلى الوضع الطبيعي والمكان الحقيقي الذي يجب ان يكون فيه بغية الاستقرار مثلما تضعنا الحركة امام ثنائية ضدية يجسدها الفعلين بحوادثهما الواقعية والذهنية:

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

فما توحيه عبارة (ولكن من لطيف) ان هناك إمكانيات لا بد أن تتوافر في السياقين الواقعي والفكري ، تتلاءم وطريقة إيداعه موضعه من غير أن يعكر مزاجه الم او عنف ،ونشهد التحول في البنية نفسها على صعيد الدلالة الزمنية بالانحراف من الحاضر الذي أقامه مع ضمير المخاطب الى المستقبل الذي دلت عليه إذا الشرطية (أداة شرط غير جازمة ظرف لما يستقبل به من الزمان) ، وأقامه مع ضمير المتكلم ، فما بين لفظتي (لطيف ، و يورقني) تنتقل دلالة المضمون اذ يودع الماضي بعظمته وأمجاده في أحضان خزينة ، لذا تتناسب اللطافة مع (أنت) بينما قوة النازع وسلطة الأثر السلبي الذي يعيش فيه لا يترك له فرصة للراحة لذا تنتهي مرحلة الوداعة وتبدأ مرحلة القلق الظاهر أو المعلن صراحة، أي يتصاعد التوتر فيخرج بصيغ الانفعال السلبي القائم على التهميش الإنساني مجسدا سيطرة حالة الغضب- على فحوى الرسالة - الذي لم ينفك يسيطر على مفاصل البنية³ هذا التحول التركيبي ظل يهيمن على النص في مجموع أجزائه، فحرص الشاعر على الخروج من التقريرية إلى أسلوب تعالقي يضفي على النص سمته الشعرية فقد تمكنت هذه الدلالة الجمالية ان تجذب إليها

المتلقي وتقييم معه تواملا عن طريق افق التوقع إذ إن أسلوب الشرط يرسم جزءا من فضاء النص متمثلة في اثاره رغبة المتلقي في معرفة المزيد الذي اختزنه جواب الشرط في إيجازه ، ومثل ذلك يظل ضمير الغيبة يسيطر على الخطاب في نسقه الذي تفتح آفاقه 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 قد يكون لبنية الحضور فاذا كان نسق الطلل قد شكل بنية التوتر فإنه أراد أن يجعل من نسق المرأة بنية الانفراج فالبنية الطللية تمثل الماضي بينما تشير الأخرى إلى الحاضر الذي يأمل الشاعر ان يشهد انفراجا بعد تلك الشدة لذلك يجعل أمر المتعة فيها لا تخصه وحده ان كنا نعلم انه يخاطب الآخر فذلك جزء منه لأنها لا بد أن تحتاج إلى ندماء: (نوليها: انا+انت+اياها) انفتاح على صعيد المتعة المتجسدة بالخمرة : (نشربها: انا+انت+اياها) انفتاح على صعيد المتعة المتجسدة بالخمرة (الحضور / الغياب)

فعلى الصعيد الباطن تبدو المرأة او المحرك الفعلي لنسق الخمرة هي الغائبة في هذه الحركة، بينما نشهد حضورا فعالا للخمرة تظهر فاعليتها حركة لولبية نشهدا 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 يفسرها منطقا أنا+ أنت فهي حالة إدماج ليشهد هذا الإدماج حضورا لضمير الغيبة الهاء)

فإدماج الضميرين ببعضهما من أن ينفكا هنا (نحن الغائب على المستوى الصوتي الظاهر لكنه مفسر بالنون حضورا) يشهدان تحولا على صعيد المضمون اذ يعلنان عن المتعة الحسية (المادية) التي تجلبها لغة وحضورا الخمرة والتي

يفسرهما ضمير الغيبة (الهاء) ولذلك يستوعب ضمير المخاطب - هنا -
ندماءه ، هذا على الصعيد التركيبي للغة.

اما على الصعيد (الباطني) الرمزي فان السياق الذي فرضه ضمير الغيبة
على نسق الخمرة أو المحرك الفعلي للمتعة جاء بما يتناسب ومفعولها (بالنحن)
حضورا في اللاوعي فهي تغيب بعد ان تحرك اهدافها ،فضلا عن كون فاعليتها
تكنم في اللاوعي نفسه ولذلك لا بد ان تغيب على المستوى الظاهر (وعيا) ، معنى
ذلك ان حركة الضمير نحن (النون) 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 او حسا وإنما نيل متعتها
خيالا اي استثمار مفعولها نسقا باطنا بما يتناسب وحالة اللامعقول.

و من الضمائر الاخرى التي تخص المتكلم أيضا فتظهر بصيغة أخرى تشهد
تحولا في النسق يفسرها السياق الآتي:

نوليها الملامة أن ألمنا	إذا ما كان مغث أو لحاء
ونشربها فتركنا ملوكا	وأسدا ما ينهنها اللقاء
عدمنا خيلنا إن لم تروها	تثير النقع موعدها كداء
يبارين الأعنة مصعدات	على أكتافها الأسل الظماء
تظل جيادنا متمطرات	تلطمهن بالخمير النساء ^٧

إذ تقوم وفقا لثنائية ضدية يجسدها الضميرين :

(النحن / الآخر) :

وتظهر هذه الثنائية في التحول الآخر الذي ينتج عن الخمرة يتبلور ذلك في
الأفعال (تركنا،عدمنا) فتاتي (أنا + أنت) مدمجة ب (نا) الجماعة ليشهد

^٧ : متمطرة :مسرعة تلطمهن :مزيد اللطمة :ضرب خده او صفة كفه بيد مفتوحة :الخمير :جمع خمار وهو ماتغطي به
المرأة رأسها .

تحولاً في السياق إذ يضيف إلى مستوى المتعة التعاضدية التي تسببها الخمرة نوعاً آخر من المتع هو المتعة المعنوية التي تأتي من تلاحم الخمرة مع الاضطرابات النفسية للذات لتخلق الثورة الحماسية فتضعنا أمام معترك طبيعي ينشأ من علاقة الأنا بالآخر ولكن هذه المرة هو الآخر البعيد - وهذه العلاقة تكسر التوقع في سياق البنية الذي خلقته العلاقة السابقة في التوقع السابق.

أنا + أنت نا الجماعة

(نحن / الآخر) علاقة ضدية

لأنك إن بعض العناصر التي يبيحها فعل الخمرة لا يستطيعها غيرها فهي

تختلف عن الواقع بما يأتي :

(نحن / الآخر) علاقة ضدية :

لأنك إن بعض العناصر التي يبيحها فعل الخمرة لا يستطيعها غيرها فهي

تختلف عن الواقع بما يأتي :

الخمرة	الواقع
١: التحرر من الخوف والقلق	سيطرة الخوف والقلق
أي الانتصار على فعل الزمن وإرادته	الاستسلام لسلطة الزمن في دورانه المستمر
٢: مغادرة الفكر وسيطرة اللاوعي مما يوحى بالتمرد والخروج عن المألوف	العقل والفكر هو المتحكم في عملية الرضا والقبول مما يعني الالتزام بقوانين المجتمع
٣: توقع حصول الخوارق من الأعمال	سيطرة الوعي لذلك تحسب الحركة وفقاً للقدر
٤: إيقاف عجلة الزمن شعوراً مرتبطاً بأثر الخمرة	الشعور بالزمنية وتحركاته وأثره قوة فعالة
٥: الشعور بالكمال مما يعني الخلود معنوياً	مما يخلق الشعور بعدم الكمال (النقص) وهذا يرتبط بمدة استمرار زمن اللذة وهذا يرتبط بإيجاد زمن اللذة
٦: زمن اللذة يبقى متأملاً غير مدرك	تسعى الذات لتحقيقه وفي الغالب يتلاشى

الواقع	الخمرة
	الوقت و تعجز الذات عن إدراكه.

لهذا يساعد نسق الخمرة الذات المبدعة على تسليط الضوء على زمن الخوارق الذي يعجز الزمن الحقيقي من تحقيقه لذا تلجأ لاستعارة زمن الملمات المؤقت او الوهمي الذي يساعد على خلق التحدي ضد الآخر - متعة معنوية - فتغيب الهاء بعد تحقيق الهدف ويحضر الاسم الظاهر - المعلن - ليشهد على ذلك التحدي (تتركنا ملوكا وأسدا، عدمنا خيلنا) .

فتشهد عبارة تتركنا ملوكا وأسدا اهتماما اكبر على المساحة العروضية والصوتية ويبسط الفعل تعاضد المتعتين الحسية والمعنوية الموسومة بالتحدي يطرحها على الاسم الظاهر_ المفعول_ (ملوكا وأسدا) بينما يشهد الفعل عدمنا نمطا خاصا في بناء النسق اذ يحول السياق من المتعة الى التحدي أي من الاهتمام بعلاقة التعاضد بين الأنا والآخر متعة الى علاقة التهميش التي يقيمها(النحن /الآخر) وذلك ما يجسد إنهاء الصراع الداخلي الذي تشهده الذات في محاولة للهروب من برائثه - عن طريق وهم متعة الخمرة المفتعلة - وبداية الصراع الخارجي فالأبيات تسير في توتر قوي بعد هدوء نسبي سيطر على الأبيات الأولى من القصيدة ويشهد ذلك التوتر انكسارا قويا وصراعا عنيفا بين تجربتين الهجاء والفخر فتجعل النص جذوة لا تنطفئ لكنها تبسط حالة التنفيس أو تحقيق الهدف الذي تسعى الذات إلى تحقيقه.

ومع أننا نعلم أن وقفنا 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 الذي تتموقع فيه الرموز لأنه ابتعد عن التقريرية التي اكثر ما تجسدت في النسق الإسلامي فأكثر ما اهتم به متذوقو الأدب في هذه المدة هو الوضوح في الرؤية ولان الفكر الديني لم يتركز مفهوموا واضحا ومفهوما في أذهان الشعراء لتذبذب. ما اركز في أذهانهم من

مفاهيم عصريين وخوفا من خرق نسق المبادئ الإسلامية في هذا الوقت الذي يسعى فيه القرآن و الرسول لتبیت تعالیم الدین وأركانہ تجنب الشاعر مثل غیره الخوض في أمور تشتت ذلك الفكر .

هياً الشاعر لسياق المقدمة_ الطلل والمرأة والخمرة_ حروف الهمس(السين، والشين، والصاد، والزاي، والضاد) بما يتناسب والضرب الوجداني الهادئ او الانفعال الذي يخلو من التماس المباشر للحدث لأنه 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 الذي يستوعب الرمز، مثلما توحى بالتنفيس الذي يحاول ان يبسط اذعره على الحركات اللاحقة .وعزز الحركة باصوات المد المشبعة (نشرها ، تتركنا ملوكا وأسدا، نوليها الملامة ان المنا.....) فما يخلقه تكرار النون والميم واللام والتركيـز عليها صوتا ونطقا يطيل من حالتها التواصل والالتحام مع الآخر فكرة وموضوعا .

وتصدم حاستي السمع والبصر حروف أخرى توزعت عبر فضاء النص هي الرء والألف وعلى الرغم من كون حرف النون يتردد في القصيدة كثيرا فان وظيفته لم تكن لتخدم الشاعر او المتلقي بل يخدم رغبة الشاعر في التنفيس والانفراج بعد الضيق ويؤكد السياق هذه الرغبة فقد ورد حرف الهاء غالبا ضميرا عائدا على الخمرة وهي مصدر الانفراج بعد تصاعد القوة .

ويطرح السياق سؤالاً يشكل بنية ادائية غائبة تفرض وجودها على ذهن المتلقي لماذا يهتم الشاعر في عصر ما قبل الإسلام بتصوير الضم؟ ولماذا يشبه في اغلب القصائد بالخمرة؟؟ لعل الجواب بحسب رؤيتنا لا يخلو من بعد اسطوري يتشكل وفقا لنظرية اللاشعور الجمعي التي أعلن عنها يانغ، فقد كان الإغريق يضعون قطعة نقود معدنية في أفواه الموتى لكي تتمكن الجثة من إعطاء رجل العبارة أجرته ليعبرهم نهر اسيطيقيس وهو النهر الذي يفصل بين الحياة والموت

بذلك يتمكن الموتى من الوصول الى ذلك العالم من دون الرجوع إلى الحياة التي يظنون إنهم أن لم يستطيعوا العبور منها فسيحيون متذبذبين بين العالمين ولا يكتب لهم الاستقرار او الراحة. أما البنى التي تركزت في أذهان العرب من هذه الأسطورة، فتكمن في الضم وما يوضع فيه 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 طريق الخمرة التي بزوالها يعود إلى عالمه، ومثل ذلك ما يفسر ارتباط الخمرة بالفخر والحماسة، فالتحامها بالفخري يأتي لارتباطها بسمة اللامعقول التي تمنحها للذات - أو تجريده من وعيه - إذ تشهد لحظة انسحاب الذات عن الواقع إلى شيء أسمى منه وكأنها بذلك ترتبط بقوة عظمتى محسوسة غير مرئية فتمنحها القوة والنشوة، ولاشك أن هذه الحالة تناسب سمة الحماسة التي يحاول الشاعر أن يسبغها على تجربته الموضوعية - الفخر - وهكذا يعمد الشاعر إلى إطار الخمرة ليهيئ متلقيه إلى غرضه الفخر بعد أن ييث في أوصاله شيئاً من امكانية العبور معه الى عالم الخوارق، او التحليق في عالمه.

يسعى فن الفخر إلى ترسيخ فلسفة البطولة التي تقوم على توجيه كل الطاقات الذاتية والجماعية سبيلاً لذلك، الأمر الذي يخلص من القراءة الأولى - الظاهرة - قراءات أخرى تكشف عن عمق ذلك المفهوم، فإذا كانت القراءة الظاهرة تضع في أذهاننا مسألة تقديم التحذير بنبرة الحماسة العالية فان 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 والنحن أن يشكل الهدف الأعمق والأقوى الذي يسير به هذا الفن، فيحصن نفسه وجماعته من إغارة الخصم بعد أن يربط قدراتهم بالقوى غير البشرية فيضمن أمرين هما تحصين حدودهم وإخافة الخصم

فتتحول تلك القدرات التي يتعمد نسبتها إليهم ، والتي يؤمنون بها إيماناً مطلقاً إلى تعويذة تحميهم من التخبط العشوائي لغارات الآخرين، غير أن حسان يحاول أن يجمع الفكر الديني ويثبت للخصم أن القوة التي يتمتعون بها من الله ولذلك هي خارقة على الدوام مثلما هي تعويذة لاتفاقهم بها يشدون أزرهم نحو النصر لاسيما أن فيهم الرسول المنتخب من الإله الواحد يعزز سلطته بنصرة الأنصار، فاجتمعت في هذا النسق تهديد الخصم ومدح الرسول والثناء على موقف الانصار:

فأما تعرضوا عنا اعتمرنا	وكان الفتح وانكشف الغطاء
والا فاصبروا لجلاد يوم	يعز الله فيه من يشاء
وجبريل رسول الله فينا	وروح القدس ليس له كفاء
وقال الله قد أرسلت عبدا	يقول الحق ان نفع البلاء
شهدت به فقوموا صدقوه	فقلتم لا نقوم ولا نشاء
وقال الله قد يسرت جندا	هم الأنصار عرضتها اللقاء ^أ

إن الفكرة العامة لهذا الغرض تبني على صراع قائم بين قوتين يفترض المتلقي أن تمثل إحداهما جانب الخير أو الجانب المعتدى عليه الذي يحرص الشاعر على أن يجسد موضعه فيه بطرق مختلفة وغير ظاهرة قد تصل إلى حد الإيهام لاسيما حين يعمد إلى إظهار صوته العالي الذي يسكت أي صوت آخر لذا يغيب صوت الخصم في الغالب بسبب قوة النازع وسيطرته على الشاعر فكرا وعاطفة ، فيفرض على ذلك السياق حدود خطته الدفاعية التي غيبت صوت المتلقي الداخلي أو الخصم .

تحرك النص باتجاه تحديد مقصديته في حركتين الأولى جسدت حالة عدم الرضا - وهو النازع الأقوى الذي انصبت فكرة الشاعر على تجسيده فاتخذ من افتتاح النسق بالشرط الذي ترتب على التهديد أو الفعل السلبي ما يبين اثر

^أ شرح ديوانه: ٢٦

فعل المهجو في نفسية الشاعر واحتدام ثورة غضبه ليقوده ذلك إلى استفراغ شحنة النقمة على المهجو مسخراً للطاقة العظمية المتجسدة في قدرة صاحب الملك (الله) وعظمته فيما منحهم من أمور غيبية (العزة من الله ، جبريل ..) وقوة دنيوية (شخص الرسول ، الأنصار ..) في تحويل الأمور لصالح جماعته فأملى من خلال ذلك بعض المبادئ التي يتسلح بها المسلم المؤمن ، فكانت بمثابة الفرصة التي يعبر بها عن الفكر الديني والإيمان الذي يتحلى به فقد راح يستعظم تلك القوة ويستنصرها عليهم ليجسد حالة تحول في فكر الشاعر المادية المتسمة في قدرته على التهديد التي تخيف الجاهلي وقتئذ ، فالخطاب كان موجهاً للمسلمين أكثر من الخصم الجاهلي ، إذ لو كان المشرك يخاف الله لاتبع الرسول ، وهكذا استعاض عن التهديد - المعروف عند الجاهليين بمثل هذه الحالة - بقدرة الله وعظمته وهذه لا يقنع بها المشرك، كانت هذه هي الحركة أو النقطة المحور التي يدور حولها النص إذ تمثل الحركية والباعث الأصلي أما الحركة الأخرى فهي العنصر التوثيقي لتلك الحركة التي أتاحت له استعراض الفكر الإسلامي، مثلما اعتمدها ليعظم شدة الموقف وحدته عند المهجو في الوقت الذي يمثل نقطة التحول في الشاعر واطمئنان نفس الشاعر بعد أن أطربها اظهار صفات وفعل الممدوح (ﷺ) الذي يقف نقيض فعل الخصم في كافة تحركاته ، فأوحى مطمئناً بتثبيت ملامح النبوة في شخص الرسول ومساندة الأنصار له قوة في تفعيل النصر ودعم الرسالة السماوية، جاء ذلك بأسلوب لا يخلو من حماسة الانفعال المتمثلة في التفريع والتشجيع لاسيما لقوة الأنصار يقابلها الحطة والتدني لشخص المهجو أبي سفيان والمشركين ، وكل من يشجب عنهم المناصرة.

يظهر التحول من الخمرة الى الفخر معتمداً على صورة الخيل فتبدو الحلقة الرابطة بين الفنيين شكلاً ولكنها مكملة لجانب المتعة الذي جسده الخمرة مضمونا . مما يعني أن الشاعر ركز من خلالها على إظهار (جانب القوة + جانب

المتعة)، فطالما أعجب العربي بفرسه مثلما شكلت عنصرا من عناصر متعته وقوته ومصدر فخره، فيشعر بنشوى الانتصار إذا ما فاز في سباق أو إذا أطرى الآخرون عليها لأنها تحتل مكانة في نفسه تقربها إلى مكانة الابن أو الزوجة ربما لذلك تبدو مكملة لرحلة المتعة الحسية فضلا عن المتعة المعنوية التي يجسدها الفخر، معنى ذلك أن الخيل تشكل النسق الرابط أو الجسر التمهيدي الذي مر من خلاله إلى ذلك الجو الثائر، ويمكن عدها بنية الخلوص من عالم الخمرة إلى الفخر بنسق لا يخلو من الروية - بهدف تثبيت الثيمة- بما تمتلكان من ذلك القاسم المشترك، لذا اتخذ من الفعل (عدمنا) ما يدخل من خلاله إلى هذا النسق، والملاحظ أن الفعل يتناسب مع الفعل (عفت) الذي دخل به عالمه النصي أو شكل من خلاله عناصر بنائه وأدواته الفنية. فكلا الفعلين يركز معنويا على حالة السلب، التي تضيء على المعالم إلا أن الأولى من فعل الطبيعة تحديا بينما الثاني من فعل الإنسان تحديا، وللاهتمام جاء مفعولاهما اسما ظاهرا بهدف التركيز والتثبيت من الأمر، والفعل الأول جاء وفقا لسياق خبري لأنه يشهد مرحلة عبور مؤقتة لا تعتمد على الرؤية التعريفية للنوازع بقدر ما تحمل من نسق بناء قواعد درامي لما سيؤول إليه الأمر؛ بينما فعل العدم الفخري مجلوب على الشرطية مما حتم في نسقه التخيير لأحد الأمرين إذا عجز الثاني حق العدم، بهذا المستوى قرب الهدف إلى المتلقي بعد أن زرع فيه عنصر المفاجأة لئلا يتحول السلب في عدمنا إلى حالة السلب نفسها في الفعل عفت، ومن المعروف أن المربع السيميائي عند كريماس Greimas أو فرانسوا راسيني Rastier François أو النموذج التأسيسي عند جوزيف كورتيس Josef Courtès يتضمن مجموعة من العلاقات الدلالية والمنطقية كالتضاد وشبه التضاد والتضمن، ويتحقق هذا المربع السيميائي على مستوى البنية العميقة⁴

⁴ ينظر: النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، إبراهيم محمود خليل، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان

وبالتالي ، فهو الذي يولد دلالات الخطابات السردية على مستوى التمظهر النصي أو على المستوى السطحي. ومن هنا فالمقاربة السيميائية تبحث دائما عن كيفية انبثاق المعنى والدلالة ، و تحاول أيضا رصد منطقتي التواصل والإبلاغ ، والكشف عن القواعد والقوانين الصورية والتجريدية الثابتة التي تتحكم في الأجناس والأنواع والأنماط الأدبية. وهذا ما سيتمفصل في هذا النص.

لقد جمع الشاعر بصورته بين المنطقية وغير المنطقية ، 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 في الذهن، فلم يفوت على المتلقي فرصة استثمار مجموعة الجزئيات الصورية تلك - بينما المتناقض لا يمكن تصوره في الذهن ، ولهذا ابتعد عنه لاسيما نحن امام الفكر الإسلامي الذي يركز على الوضوح ويبتعد عن المبالغة.

فالخيل تشكل عنصرا آخر في بنية المتعة المعنوية التي تتمثل - هنا -

بالثنائية الضدية :

(النحن / الآخر) لذلك حشد لها ما يؤهلها لعملها ويعزز فيها المتعة في التحدي الذي يحقق له الانتصار على الآخر، مثلما يعزز الشرط اليقين من قدرة ممتلكات عصابة النحن مركزة بالخيل ما فيها وما عليها ، او مما يحتمل تصوره فيها خارج الإطار النظري المرسوم بالدوال (السرعة، القوة، المباغمة، الفوضى في المكان ، إرهاب الآخر) هذا ما تنفتح عليه الدلالات في ثلاثة أبيات استعرض فيها مهاراتهم في الفروسية عند القتال ، فإذا ما استفرغ من جانب المتعة تتحول الخيل إلى (جياذ) وكأنه هيأها بلفظة (خيل) لصورة واقفة تمتع الناظر حين تستعد للمواجهة والنزال بينما حين تكون بالمواجهة تنتهي الهياة او الصورة الجميلة المتغزل بها ليدخل إلى الحالة التي تناسب بنية القوة وحدها لذا تظهر مفردة الجياذ محملة بجوانب القوة ولا شيء غيرها، وكأنها وضعت لتمتص كل ما في النحن من نوازع سلطوية وقيادة فئوية تمتلك القوة في وحدة وتماسك،

وهذا على الرغم من كونه احد تداعيات المتعة المتجسدة في تثبيت الممتلكات وذلك ما يجلب السعادة فانه يدل على حالة توتر تعيشها الذات مع النحن متجسدة في حالة الترقب المستمر وانتظار فعل الخصم فعل وربما مباغتته (أما تعرضوا) وذلك ما يجسد الشقاء فنصبح أمام معترك خفي يسير السياق وفقا لثنائية (الحاضر /المستقبل) بسعادة القوة التي تضمن النصر للذات والجماعة، والشقاء في حالة الاضطراب وبعد تحقيق النصر زما ومكانا. معنى ذلك :

تتحول الذات في الزمن الحالي الى: [الذات والنحن تمتلك مسببات النجاح والنصر(السعادة) ← ولكن في الوقت نفسه لا بد ان يسيطر عليها التوتر لعدم تحقيقه وهذا يعني انها والموضوع تدخل في طور (الشقاء)]. وعليه ، فالمربع السيميائي أو النموذج التأسيسي في القصيدة مبني على ثنائية السعادة والشقاء، ولها علاقة وطيدة بجدلية الماضي والحاضر - مثلما تجسد في المقدمة وبحسب التحليل - من جهة وجدلية الحاضر والمستقبل - لاسيما في هذا النسق. ويعني هذا أن الشاعر عبر أبيات القصيدة يتأرجح بين حالتي السعادة والشقاء ، وذلك عبر زمنين متباينين: الماضي (السعادة) والحاضر(الشقاء). الحاضر(السعادة باطنيا وهو يستعرض قوتهم) والمستقبل (الشقاء باطنيا) متمظها في ترقب ذلك التحول في توتر.

وينتقل الى النسق الفخري بالنفس الإسلامي اذ اتخذ بعض الألفاظ التي تحمل فكره(اعتمرنا، الفتح، انكشف الغطاء، فاصبروا، يعز الله فيه من يشاء.....) فالعمره ارتبطت بالسياق الديني [فَمَنْ حَجَّ الْبَيْتَ أَوْ اعْتَمَرَ فَلَا جُنَاحَ عَلَيْهِ أَنْ يَطَّوَّفَ بِهِمَا وَمَنْ تَطَوَّعَ خَيْرًا فَإِنَّ اللَّهَ شَاكِرٌ عَلِيمٌ^{١١}] وتناص مع القرآن في القَدِّ كُنْتَ فِي غَفْلَةٍ مِنْ هَذَا فَكَشَفْنَا عَنْكَ غِطَاءَكَ^{١٢}

^{١١} : (البقرة: ١٥٨)

^{١٢} : (ق: ٢٢٠)

من الملاحظ أن الشاعر قد زواج في نسقه هذا بين الأصوات المجهورة (الباء ، والميم ، واللام ، والذال ، والراء ، والعين....) ، والأصوات المهموسة (السين ، والشين ، والصاد ، والحاء ، وهاء السكت أو الوقف...) ، والأصوات المحايدة (الهمزة...) ، بيد أن الأصوات المهموسة أقل من الأصوات المجهورة. ويعني هذا أن الشاعر كان ينتقل من بنية الحركة إلى بنية الهمس ، والعكس رأيناه في أبيات المقدمة إذ بدت أقرب إلى الهمس وهدوء الروح ، في حين تتجسد أبيات الفخر بكونها أميل إلى الحركة وصخب الفعل. 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 تردداً في بنية القصيدة عموماً (الراء ، واللام ، والميم ، والياء ، والنون....) ، وبعدها تأتي الأصوات الرخوة الاحتكاكية سواء أكانت صفيرية أم غير صفيرية (السين ، والشين ، والصاد ، والحاء....) ، وتعقبها كذلك الأصوات الشديدة (الباء ، والذال ، والهمزة ، والكاف ، والتاء ، والقاف...).

من السهل ان يلاحظ الناقد في النسق الفخري هذا - أيضا - لغتين إسلامية، وجاهلية فتضعنا بنية اللغة الأولى على شفير ضميري الاتصال واو الجماعة (تعرضوا ، فاصبروا ، فقوموا صدقوه) ، ونا الجماعة (عنا ، اعتمرنا ، فينا ، لنا) فاذا كان تهميش الآخر بضمائر الغيبة يعضد حالة المتعة التي تسيطر على الذات، فإن فكرة التواصل مع الآخر على المستوى النظري تمنحنا تصور حضور الهدف وتشخيصه ، وذلك ما يشكل قرب المسافة الزمكانية مثلما تصعد فكرة تصور حالة التوتر التي سيشهدها الشاعر أمام ذلك القرب أي يتيح له ذلك تهميشه الآخر بعد استفراغ نوازع الغضب ومسبباته فيه، غير أن حدة اللغة التوتيرية تشهد ركودا في سياقها مثلما سنرى ، الأمر الذي يشير إلى التحلي ببعض السيطرة على الموقف الانفعالي وذلك رهن ببعض مبادئ الدين ولاسيما

مبدأ الالتزام، لذلك تشهد حالة التوتر في السياق الإسلامي سكونا بما يتلاءم وطبيعة التركيب والمضمون . لتظهر في النسق الجاهلي . أما السياق الكلي للغة فيمكن أن يتبلور بتلك الثنائية، إذ أننا مازلنا أمام ثنائية (النحن / الآخر) بما تضمنه للنحن المتعة المعنوية التي تأتي من تسليح الجماعة تعاضداً، غير أن الأمر الجديد هو تحول صوت الآخر الغائب إلى متصل حاضر، الأمر الذي يجعلنا نشهد عودة الآخر بعد تغييب، فيهيأ بذلك قرب المسافة بينه وبين الهدف، وذلك ما يقربنا إلى تصور بل والشعور بثورة الغضب التي لا بد أن تسيطر عليه، غير أن التناسق والحجج التي يقيمها في هذه اللحظة توحى على العكس من ذلك، فاشتغال الفكر (أو الكد في إقامة الحجج المأخوذة من القرآن تارة ومن السنة والمبادئ الإسلامية التي مازال يتغذى منها فهي لم تسيطر على خزينه بعد، مثل سيطرة الفكر الجاهلي)، وهذا ما يخلق تصور حالة الكد الذهني عنده، فتلك الصور مازالت جديدة، لم يتشبع بها بعد، في وقت قوله القصيدة، مثلما هي كذلك عند الخصم والأجدر مخاطبة خصمه بما يفهم، إذ لا ننسى أن الثورة الفكرية الإسلامية جديدة عليه وعلى عصره فامتثال مبادئها قد يصعب اقتناؤه وفهمه وقتئذ، وربما لهذا الأمر اعتمد الصور الإسلامية الجاهزة لأنها لم تختمر في ذهنه بعد مثلما كان يعلم صعوبة التحول والفهم عند الآخر، وعلى هذا نخالف رأي الأصمعي في عزوه ضعف شعر حسان الإسلامي إلى باب الخير فمن يقرأ لغته الإسلامية يجد حالة الكد التي تعزى إلى عدم اختمار الفكر الإسلامي في مخيلته الشعرية بعد (ذلك اعتماد الجمل الخبرية الجاهزة لاسيما جمل الحكيم (وقال الله... يقول الحق... شهدت... فقلتم... وقال)) التي تبدو صوراً جاهزة مما يشكل تصور حالة اتكاء تفتقر إلى النسق التركيبي الفعال أو الصور الذهنية التي تقوم على تركيب سياقين مثلما وجدناها في مقدمته، الأمر الذي يجعلنا أمام صور أغلبها جاهزة. معنى ذلك أن شخوص الهدف أو التعامل التقريرية مع الآخر من جهة ومع المحيط والمبادئ الإسلامية من جهة

أخرى أدى إلى انعدام الكثافة في الصورة الشعرية وعدم تركيبها ،ومن المعلوم أن كثافة الصورة وغرابتها هي من سمات الشعر الجيد .ومع ذلك نجد في بعض صوره أنها لا تخلو من هوى الشاعر في إشراك متلقيه في العملية الإبداعية وجذبه وتواصله عن طريق (كسر التوقع) أو الانتظار المفتوح الذي تجسد على صعيد التركيب اللغوي في الشرط الذي يعطي جزءا مهما من فضاء النص يثير في المتلقي رغبة معرفة جوابه كيف سيكون (أما تعرضوا ..) غير ان قيمة الشرط هنا ليست جمالية فحسب بل وظيفية إيحائية ،لان السياق التركيبي فيه يشير إلى تقصد المواجهة بينما السياق الفكري يشير إلى ان (أما) تفسر ب(إن لم) أي عدم المواجهة مما يوحي بأن الشاعر كان في داخله يرفض المواجهة أو يحاول تجنبها ويدعو إلى حل النزاع بدونها ،مثلما جاءت بعض صورته مرتكزة على (الضجوة) أو أفق انتظار مفتوح ينبغي ملؤه (تظل جياذنا متمطرات ،وكان الفتح وانكشف الغطاء ...) مثل هذه الصور تحتاج إلى بيان الكيفية والنوعية في طريقة سير الحدث او بناؤه. على هذه الصورة يوحي بحركة في الفكر من دون اضطراب وهذا ما يفتح عليه أصوات البنية الأنفة الذكر .

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

- ١: لنا في كل يوم من معد سباب او قتال او هجاء
- ٢: فنحكم بالقوا في من هجانا ونضرب حين تختلط الدماء
- ٣: الا ابلغ أبا سفيان عني فأنت مجوف نخب هواء

- ٤: بأن سيوفنا تركتك عبداً
وعبد الدار سادتها الإماء
- ٥: هجوت محمداً فأجبت عنه
وعند الله في ذاك الجزاء
- ٦: أتتهجوه ولست له بكفاء
فشركما لخيركما الفداء
- ٧: هجوت مباركاً براً حنيفاً
أمين الله شيمته الوفاء
- ٨: فمن يهجو رسول الله منكم
ويمدحه وينصره سواء
- ٩: فإن أبي ووالده وعرضي
لعرض محمد منكم وقاء
- ١٠: فأما تثقن بنو لؤي
جذيمة أن قتلهم شفاء
- ١١: أولئك معشر نصرنا علينا
ففي أظفارنا منهم دماء
- ١٢: وحلف الحرث بن أبي ضرار
وحلف قريظة منا براء
- ١٣: لساني صارم لا عيب فيه
وبحري لا تكدره الدلاء

الملاحظ ان الشاعر في هجائه خصمه يعود الى النسق الفكري الجاهلي وهذا دليل على أن المبدأ الإسلامي لم يهياً شكلاً لسياق القصيدة، ولأن الهجاء يتنافى ومبدأ الالتزام الذي هو أحد المعايير الأساسية التي ارتكز عليها الشعر ونقده وقتئذ لذلك نشهد حرية الشاعر في الانتقال الى الصيغة الجاهلية الجاهزة ومخاطبة المهجو بما يعرف بل ويؤثر فيه (بأن سيوفنا تركتك عبداً . وعبد الدار سادتها الإماء) وكلنا نعلم أن العبيد والسادة يتساوون في الحقوق والواجبات في الإسلام، فالْمُؤْمِنُونَ سَوَاسِيَةٌ كَأَسْنَانِ الْمَشْطِ، وعليه هل يمكن تصور انزعاج المسلمين ممن كانوا عبيداً من لغة حسان هذه؟ الحقيقة ممكن تصور ذلك لو كانت هناك صيغة أخرى للهجاء تنال من صاحبهم المهجو وتؤلمه، فلما تعذر ذلك وعرفوا بما يؤثر به، يبطل انزعاجهم، فعقلية المهجو - الجاهلية التي يخاطبها الشاعر مازالت تطلب السيادة وتحقر العبيد، فهي دعوة لتبادل الأدوار بلغة المهجو نفسه لأنها اللغة التي يفهمها بنفسها الجاهلي المؤثر في النيل من

المهجو(معنى ذلك لا بد أن تأتي لغة الهجاء جاهلية) إذ لم تكن هناك صيغة إسلامية تحتويه لأن مثل هذا الموضوع يتنافى ودعوة الالتزام التي أكدها الفكر الإسلامي، ولكنها تتناسب وطبيعة فكر المهجو الذي لم يزل يعيش في الطور الجاهلي .

من ثم نقف على لغة إسلامية وهو يمدح الرسول(ﷺ) فنراها لغة قائمة على الصفات المعنوية في شخص الرسول بما يوافق الفكر الإسلامي فلا عجب لهذا التحول في الخطاب الشعري لأن السياق المدحي يتطلب مخاطبته بمبدئه وفكره، إما لغة الشاعر في هذه البنية فتبدو اقرب إلى النثرية منها إلى الشعرية نسبة إلى لغة الهجاء التي تميزت بالجزالة والقوة والمتانة ووقع الصوت المدوي في الأذن والذهن (حيث اخرج السين فيها من موقع الهمس إلى التنبيه او التركيز على الهدف الصوتي للدال، فحركته توحى بإطالة الهاجس وسيولة الحركة وانسيابيتها لاسيما حين عُضد بالواو التي تؤكد على الاستمرارية (سيوفنا تركتك عبدا وعبد الدار سادتها الإمام) وقوة العين ليوحى بقوة الفعل (الذل) أمام نفس متعالية تأبى الذل فنشهد الغلبة لحركة السيوف وفعلها من خلال تكرار لفظة (عبد وعبد الدار) الذي ركز أخيرا على الوقع الصوتي وجرس التكرار اللفظي محدد الحدود المكانية للمهجو أو موقعه الذي سيؤول عليه بعد وقع للسيوف .

تتأرجح الأنساق في القصيدة بين توظيف الجمل الاسمية ذات النبرة التقريرية التأكيدية(بأن سيوفنا.... ، وعبد الدار....، وعند الله....) والجمل الفعلية ذات النبرة الحركية الديناميكية معضدة بفعل السرد الذي يسعى إلى بسط سبب الهجاء عن طريق التضمن والتناسخ مع القرآن او مع الفكر الديني (هجوت محمدا....، أتتهجوه ولست.... هجوت مباركا..... فمن يهجو رسول....) فعلى الرغم من تكراره للفعل فإن الضمائر فيه تنوعت بحسب السياق، وبما يتيح التأثير حركة ضاغطة على المتلقي الداخلي والخارجي فصي البدء وعندما أراد

بسط سياق الحدث جعل الفاعل ضميراً ظاهراً فخلع حضوره تنبيهاً لاسيما حين يكون المفعول اسماً ظاهراً أو صفة (محمدًا، مباركًا، رسول الله صفة معنوية) فيجعل حضوره رفعة وتعظيماً فيهاً للمتلقى تصور ثنائية قائمة على (التنبية على صعيد الحط من قيمة المهجو/الرفعة والتعظيم على صعيد الفعال للممدوح) وحين يتحول المفعول الى ضمير غائب فإنه يضمن استمرار السياق نفسه على الصعيد التركيبي (فشركما لخيركما الفداء)، وترد الجمل الاسمية لتعلن مجموعة من القرارات والأحوال والمواقف الثابتة، بينما الجمل الفعلية ترد في شكل أفعال ووظائف وأدوار إنجازية، ولاسيما في أبيات المدحية .

من الواضح أن الشاعر في هذه البنية، أي في أبيات المدح، يستعمل بنية عاملية تركز على البرنامج السردى عند الذات تتمفصل في البطل (الأخر) والذي يتقمص هذه الذات الإنجازية والإجرائية، هو الممدوح (ﷺ)، والذي يقوم في هذه البنية بوظائف وإنجازات عدة تشكل مجموعة القيم الدينية والقوة المعنوية التي سخرها الخالق فيه هبة لشخصه وعظمة من أجل إسعاد الناس ورحمتهم من الظلم (يعز الله فيه من يشاء/أرسلت عبداً يقول الحق/...)، وذلك على الرغم من وجود معيقات عديدة، ووجود البطل المعاكس أو المضاد (عدو الدعوة) (قوموا صدقوه فقلتم لا نقول ولا نشاء).

ومن ثم، فالملاحظ أن الجمل الشعرية مثلما ورد بالسياق السابق تنتقل من تراكيبي فعلية دالة على الحركية والفعلية الأدائية، في حين نجد التراكيبي الاسمية في أبيات الأخيرة دالة على ثبات الأوصاف وتعزيز الفعال والمواقف تأكيداً لنصرة شخص الرسول، غير أنه لم يعتمد على صور خارقة، فالصور الشعرية التي وظفها الشاعر في قصيدته صور فنية لم تخرج عن صورة الرؤية وصورة الوثيقة المرتبطتين بالذاكرة التراثية والحس المرجعي والبيئة المألوفة والعالم المادي الذي يحيط بالشاعر. ولم تنتقل هذه الصور البلاغية كذلك فنياً وجمالياً إلى ما يسمى في النقد الحديث بالصورة الرؤيا القائمة على

الاندهاش والخرق والانكسار . بل كانت صورته حسية الطابع ، وواقعية المقصد ، ومألوفة الملمح ، وتراثية المرجع . ويعني هذا أن الشاعر- لاسيما في نسقه السابق- لم يستعمل صورا شعرية مجردة تتسم بخاصية الغموض والإبهام والانزياح الخارق (لم نقصد إسقاط ملامح نقدية حديثة على النص إنما توضيح لبعض سياقات الصور المؤثرة في المتلقي الحديث)، بل يقف عند صور شعرية مادية محسوسة تتأرجح بين التعيين والتضمين أو التقرير والإيحاء . كما يستوحي صورا شعرية مستهلكة في العصر السابق (فنحكم بالقوايف من هجانا ونضرب حين تختلط الدماء) عن طريق التناص والاستدعاء . وعذره أنه يحرص على استملاك أداة الاستعلاء على خصمه الجاهلي وهذا مادعاها بأن يتسلح بالقوة على صعيدي الوعي وغير الوعي ، أي على أرض الواقع شجاعة وفي اللاوعي شعرا بذلك يشكل نقاط تميزه من خصمه ، ليكون الأنسب والأقدر على حماية الجماعة وإذا كان الشعراء الجاهليون قد أفادوا من الجن في تسخير انتشار أشعارهم قوة وجزالة مثلما أفادوا منها في الانتقاء لما هو مميز .فإن طابع فخر حسان بشعره يتخذ شكلا مغايرا عما عرف في عصر ما قبل الإسلام اذ يتخذ شكلا بنائيا جديدا وفق رؤية خاصة ، يلفت انتباه متلقيه بصورة كسر التوقع ويهيأ له فجوة يحاول ملأها برؤيته وذلك في قوله:

لساني صارم لا عيب فيه وبحري لا تكدره الدلاء

فالملاحظ اختفاء الجن الذي كان يفخر بنسبة إلهامه الشعر له بما يوافق وحركة الفكر الديني الجديد التي وضعت مفاهيم لبعض الأمور التي كانوا يعدونها غيبية فصارت مخلوقات تعبد الله مثلها مثل البشر "وما خلقت الجن والإنس إلا ليعبدون"^{١٢}

وإذا لم يضع الدين بدائل لتلك الأمور المنتهية وإذا لم تكن موهبة الشاعر من الجن ألا تكون هبة من الله؟، يفترض البوح بها شكرا له وتعظيما للقدرة

^{١٢} : (النداريات: ٥٦).

تميزا، لاسيما اذا استنتج أن الجن الذي كانوا يتصورونه القوة المتسلطة والمانحة للإبداع هي من خلق الله فكيف سيكون شعره إذا كان من القوة الخالقة للجن! . إن تجاوز الشاعر عن هذا الأمر يوحي بأنه مازال يخاطب الذوق القديم وان هذا الذوق مازال يفرض نفسه على هذا الوقت أيضا لاسيما اذا لم تكن هناك صيغة جديدة متبلورة بعد فضلا عن كون خطابه هذا في فخره هذا موجها الى شخصية جاهلية فهو يخاطبها بنفس جاهلي ولكن بصيغة جديدة هي التجاوز عن الجهة المانحة للموهبة، فكأنه بذلك تدبر أمر إفهام خصمه واردة بطريقة تصوره نفسها الجهة المانحة للإبداع وأرضى المبدأ الجديد الذي سنه الإسلام من كون قول الشعر ضرورة اقتضاها الحال وليست هدفا او نعمة من الخالق الذي قال (والشعراء يتبعهم الغاوون....)^{١٣}

والشيء الآخر الذي نلمسه هو غياب السلوك القيمي الذي يحرص الشاعر المفخر على وجوده والذي يتمثل بصوت القوة والشجاعة فكان عليه إظهار الجانبين متعاضدين بحسب الفكر الحماسي بغض النظر ان كان خطابه لخصمه الجاهل بوحدانية الله أو المؤمن بها ، فتلك ما تكمل أدوات المحارب والمدافع عن قضيته، ولربما لهذا السبب اتهم بعدم قدرته على حمل السلاح أو تخاذله في القتال ، ويبدو أن حسان قد استعاض بقوة الشعر عن قوة السيف أو القتال و جعله في حسه الصوت المدوي الذي يحرك النوازع الحسية فيخمد بعده كل صوت حتى السلاح، مثلما تحدى الخصم (الذي أوقع أذاه على شخص الرسول في هجائه له) بالطريقة نفسها، اي الصوت والكلمة والحس (هجوت محمدا فأجبت عنه) حيا لشخص الرسول أولا (فأن أبي ووالده) ولينال بذلك الفعل الجزاء وهذا تنفتح دلالاته ليستوعب جزاء فعل الخير الجنة للشاعر بينما ينال الخصم العقاب ، جعل الشاعر صوته الوسيلة الضاغطة التي تخمد الصوت الآخر ، فكل ما نسمعه صوت الأنا الشاعرة الذي بلغ من علوه أن

^{١٣}: (الشعراء: ٢٢٤)

تجاهل كل صوت حتى متلقيه الداخلي (ألا ابلغ) وفعله حتى أننا لم نفهم له موقفاً ولم نسمع له .

وفي ضوء تطبيق إن البنية العاملة بحسب رأي كريماس التي تتشكل من ستة عوامل رئيسية ، تتضح بحسب ما يظهره السياق من: (المرسل والمرسل إليه ، وذلك على مستوى التواصل) ، ومن (ذات وموضوع على مستوى الرغبة) ، ومن (مساعد ومعاكس على مستوى الصراع). ويمكن أن يكون المرسل شخصاً أو جماداً أو حيواناً أو فكرة مجردة. وهكذا نستخلص أهم الحقول الدلالية والمعجمية الموجودة والتي تكونت في جو القصيدة العام ، وهي: حقل الزمن ، وحقل المكان ، وحقل القيم ، وحقل الدين ، وحقل المدح ، وحقل الفتح ، وحقل الهجاء ، وحقل الفخر ، وحقل الذات... وهذه الحقول كلها بسطها حقل المرأة والخمرة الذي انبسط على صعيد النص فانصب في صلب التجربة الشعورية وبصورة تخدم ثنائية السعادة والشقاء، ولا يخفى علينا مدى شموليته بما يجمع وينفتح على مجموع الثيمات الحياتية بأنواعها - ويصب في جدلية الزمن (الماضي والحاضر) و(الحاضر والمستقبل).