

الصورة الشعرية في هجاء الخطيئة

دراسة في وظائفها التعبيرية والبلاغية

د. تومان غازي/ الكلية الإسلامية الجامعة

م.م. خالد حميدي، كلية الشيخ الطوسي الجامعة



بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمة:

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على أشرف الخلق أجمعين، محمد وعلى آله الطيبين الطاهرين، وصحبه المنتجبين. أما بعد:

فإن الهجاء فن شعري قديم قدم التعبير عن عاطفة الغضب والسخرية والميل الفطري لنقد النقائص والمعائب، وكانت البيئة الجاهلية - بما فيها من عصبية قبلية وظروف بيئية خاصة - ميدانا خصبا لهذا الفن؛ لأنه يذكي نيران العداوة بين أبناء القبائل المتصارعة آنذاك، فضلا عن أنه يعزز القيم العربية الأصيلة والسلوك الإنساني الرفيع.

وكان الحطية من الشعراء الذين تمكنوا من الأداء المتميز في التعبير بهذا الفن، لأسباب داخلية وأخرى خارجية، فقد ألمّت بالشاعر مجموعة من الظروف النفسية والاجتماعية والاقتصادية التي جعلت منه شخصية متمردة معقدة، بيد أن عمق رؤياه وتمكنه الأدائي من استعمال اللغة في التعبير الفني، جعلته يتسامى بهذه النوازع النفسية، فكان هجاؤه ينم عن فلسفة خاصة ميزته من سائر الشعراء، ولعل ذلك هو مكن الإبداع، وسر التفوق في أداء هذا الفن، فهو لم يقلد ولم يصطنع، فجاء هجاؤه صورة صادقة معبرة عن شخصية جريئة.

وعلى الرغم من تفوق الشاعر في هذا الفن، إلا أننا لم نجد من الدراسات الأكاديمية وغير

الأكاديمية ما ركز على فنه الهجائي بوصفه فنا له خصوصية أسلوبية تخاطب الخيال حتى ارتقى إلى ذروة التطور الذي يقوي علاقة الموضوع بصورته التمثيلية، بما يرغم المتلقي على التخلي عن فهمه المرجعي للبحث عن دلالات أخرى للنص، وذلك ما لم تتناوله كثير من الدراسات التي درست شعر الحطية، إذ اقتصرنا على تصنيف الهجاء تصنيفا موضوعيا: هجاء شخصي، وهجاء سياسي، وهجاء قبلي، إلى غير ذلك من تقسيمات لا تمس الأدب إلا من الخارج، وقليلًا من التطرق إلى التقنيات الأسلوبية، ومن تلك الدراسات هي:

١. فن الهجاء وتطوره في الشعر العربي، إيليا حاوي، منشورات دار الشرق الجديد، ط١، ١٩٦٠م.
٢. الحطية البدوي المحترف، د. درويش الجندي، مكتبة نهضة مصر بالفضالة، ط١ (١٣٨٢هـ/١٩٦٢م).
٣. الحطية في سيرته ونفسيته وشعره، إيليا حاوي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ١٩٧٠م.
٤. الهجاء والجهؤون في الجاهلية، د. محمد محمد حسين، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ط٣، ١٩٧٠م.
٥. الحطية الشاعر المفترى عليه، عبد الغني خماس، مطبعة العاني، بغداد، ١٩٨٨م.



٦. اتجاهات الهجاء في القرن الثالث الهجري، قحطان رشيد التميمي، دار المسيرة، بيروت، (د.ت).

٧. الحطية شاعر من عبقر، عبد الله أنيس الطباع، منشورات كلية المعارف، بيروت، (د.ت).

٨. فن الهجاء وتطوره عند العرب، إيليا حاوي، دار الثقافة، بيروت، (د.ت).

وقد اقتضت طبيعة الموضوع أن يقسم البحث على تمهيد، عرض فيه أهم المفاهيم التي تتصل بعنوان البحث، ومبحثين تليهما خاتمة ذكرت فيها أهم نتائج البحث، وقائمة بأسماء المصادر والمراجع.

وقد عني المبحثان بدراسة الصورة الشعرية استناداً إلى وظائف اللغة، فخصص الأول لدراسة الصورة الشعرية البسيطة التي لا تنفصل عن مرجعياتها إلا قليلاً عن طريق استعمال اللغة المباشرة.

وخصص المبحث الآخر لدراسة الصورة الشعرية التي تخاطب الخيال وتنقسم عن مرجعياتها لتصبح أداة تعبر عن المضمون الروحي للشاعر (العواطف والأفكار)، بإطار جمالي مؤثر يوحى للمتلقى بدلالات متعددة منها ما يكشف عن حقائق جديدة تثري القارئ وتعمق وعيه بنفسه، وتزيد خبرته بالواقع من حوله.

التمهيد: في مفهوم الصورة الشعرية

وظائفها:

تعد الصورة الشعرية مكوناً أساسياً من

مكونات بناء الشعر، ذلك أنها تبعث الحياة فيه، وتمده بالطاقات التأثيرية، والمعاني الإيحائية، وتكسبه جمالاً يروق للقارئ والسامع ويأسرهما بروعته، وبها يستطيع الشاعر أن يعبر عن أحاسيسه وعواطفه الكامنة وأفكاره^(١)، فضلاً عن أنها تُعين على كشف معنى أعمق من المعنى الظاهري^(٢)؛ لأنها من عمل القوة الخالقة (الخيال الخلاق)^(٣)؛ لذا تعني دراستها التوجه إلى روح الشعر^(٤)، فلا غرابة أن يعدّها بعض النقاد أساساً يعتمد عليه في معرفة موهبة الشاعر، ومعيّاراً نقدياً يكشف أصالة تعبيره وسبر أغواره الشعرية، ومقدرته على التوغل بحسّه الممتد في قلب الطبيعة وارتداد عالم الإنسان بكل معاناته وطموحاته وأشواقه^(٥).

وقد يقودنا تحليل الصورة الشعرية إلى معرفة أوسع أحق بالتأمل وأدعى إلى الاستنتاج؛ ذلك أن العالم الأصغر (الصورة)، أو النص هو داخل عالم أوسع هو المبدع، وكلاهما داخل نظام أشمل هو المرحلة التاريخية، بما توفره من آثار أدبية أخرى وسلوك أخلاقي وفلسفي وجمالي، بحسب أسلوبية ليو سبترز (١٨٨٧- ١٩٩٦م) Leo spitzer^(٦). كل ذلك يمكن أن يستوحى من التشكيل الفني الذي ينشأ من تجاوز الشاعر لصوت اللفظ ومعناه المعجمي ومرجعياته المألوفة إلى ما يفهم أو يحسّ من وراء الكلمات من الموحيات التي لا تظهر في الكلمات ولكن تختبئ في مساربها^(٧)، نتيجة للعدول الأسلوبية الذي يولد صورتين: أحدهما



تتشكل تشكيلا مكانيا ومن وظائفها ((تجسيم التجربة الشعرية))^(٨)، والأخرى تنبثق عن الموسيقى، وتخطب ما اسماء (ت. س إليوت) (١٩٨٨ - ١٩٦٧ م) T.S Eliot بالخيال السمعي^(٩). ولكي تؤدي الصورة وظيفتها لابد من أن تساير الانفعال وجو التجربة وتتواءم مع الفكرة ومن أهم عناصرهما: الخيال والوحدة والموسيقا والتوازن والتناسب وتخير الألفاظ تخيرا فنيا، ثم بعد ذلك التأثير والانفعال^(١٠).

ومصطلح الصورة الشعرية من المصطلحات النقدية الحديثة^(١١)، الذي لاقى ترحيبا كبيرا في الساحة النقدية الحديثة، بوصفه موازنة نقدية تعمل على استكناه القيم الجمالية والمزايا الإبداعية في الأدب. ولكن هذا لا ينبغي أن يدفعنا إلى القول بأن الصورة الشعرية ليس لها جذور في النقد العربية القديم فقد جاءت لفظة (صورة) في الموروث بدلالة الشكل أو الصياغة والنظم والمعنى أو عاطفة وكل ما يتباين شكله من سواء في الإدراك^(١٢).

وحسبنا في ذلك قول الشيخ عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١ هـ) مشيرا إلى الصورة: ((واعلم أن قولنا "الصورة" إنما تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا، (...)) وكذلك كان الأمر في المصنوعات، فكان تبين خاتم من خاتم أو سوار من سوار بذلك، ثم وجدنا بين المعنى في أحد البيتين وبينه في هذا صورة غير صورته في ذلك، وليس العبارة عن ذلك بالصورة شيئا نحن

ابتدأناه فينكره منكر، بل هو مستعمل مشهور في كلام العلماء، ويكفيك قول الجاحظ: "إنما الشعر صياغة وضرب من التصوير" (١٣) (...))^(١٤).

ولهذا يمكن القول: إن النقد القديم عرف الدلالة ولم يحدد مصطلحا جامعاً، ذلك أنه كان واعيا أن الصورة عماد الشعر وقوامه، ولم يكن بحاجة إلى مصطلح (الصورة) ليبدل على ذلك، فقد كان في مصطلح (تشبيه) أو (استعارة) أو (كناية) أو (مجاز) ما يكفي للدلالة على أن الشاعر مصوّر ورسم. وقد درس النقد القديم صورية الشعر أو طبيعته التخيلية من مصطلحات علم البيان والبديع^(١٥). ولعل مصطلح التخييل الذي حدد ميدانه حازم القرطاجني (ت ٦٨٤ هـ) يعد من المصطلحات الشاملة لكثير من المصطلحات الجزئية الدالة على الصورة ؛ وذلك في تعريفه للشعر بأنه ((كلام مخيّل موزون مختص في لسان بزيادة التقفية إلى ذلك، والثئامه من مقدمات مخيلة صادقة كانت أو كاذبة لا يشترط فيها بما هو شعر، غير التخييل. والتخييل أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيّل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخليها وتصورها، أو تصور شيء آخر بها انفعالا من غير روية إلى جهة من الانبساط والانباض))^(١٦)، إذن فالتخييل متأصل في اللفظ تارة (صورة اللفظ الصوتية)، وهو متأصل في المعاني عن طريق الإسناد أو التركيب (صورة صياغية)، ويتأصل في الأسلوب والنظام تارة



ثالثة(صورة بنائية)، بمستويات متداخلة متكاملة لها جذر نفسي في النشوء والتأثير^(١٧).

وتتجلى الصورة الشعرية البنائية من تضافر إجراءات أسلوبية في أعلى صورها في رسم صورة كايية هي صورة الموقف (Situation) التي تؤلف وحدة عامة وأثرا فنيا واحدا من مجموعها^(١٨).

وهذا المفهوم الجامع لجزيئات كثيرة وضع تحت مسمى (الصورة الشعرية) التي تعني من حيث أثرها: أية هيئة تثيرها الكلمات الشعرية بالذهن شريطة أن تكون معبرة وموحية في وقت واحد^(١٩).

أما من الناحية الإجرائية فهي: منهج يستعمل في الفن لترديد الواقع الموضوعي بشكل حي ومتعين وحسي، يمكن إدراكه بطريقة مباشرة في إطار مثل أعلى جمالي محدد. وتختلف الصورة في عدد من الفروق عن المفاهيم العلمية أو الأفكار السياسية أو المبادئ الأخلاقية فهي تمثل وحدة متداخلة بين الحسي والمنطقي، والمتعين والمجرد، والمباشر وغير المباشر، والخارجي والداخلي..... إلى غير ذلك من الجوانب المتعارضة المتداخلة جدليا، التي حين تعالج بالوسائل الملائمة تستطيع التعبير عن الأفكار والعواطف السامية^(٢٠).

أما وصفها بالشعرية فإنه مفهوم مطوّر لمفهوم الجمالية الذي: استعمله جاكسون R. Jacodson (١٨٩٦ - ١٩٨٢م) وحلقة براغ Prague Circle التي ظهرت عام

١٩٢٩م^(٢١)؛ ذلك أن الواقعة الشعرية موجودة داخل البنية اللسانية بحصر الوظيفة في الفن اللفظي^(٢٢)، الذي له قوانينه واستقلاله الذاتي ونظامه الخاص، باستعمال أساليب اللغة المختلفة التي يؤلفها الخيال.

ومن هنا يكون محور الصورة في الشعر تجاوز اللغة الدلالية إلى اللغة الإيحائية^(٢٣) التي تكشف عن أسرار الصنعة التي اعتمدها الحطية جرول بن اوس بن جوية بن مخزوم بن مالك بن غالب بن قطيفة بن عبس بن بغيض بن ريث بن غطفان، لقب بالحطية لقصره وقربه من الأرض وقيل لكثرة هجائه^(٢٤). وكانت شخصيته قلقة ساخطة متمردة على القيم والأعراف الاجتماعية والدينية الجديدة عليه، بعد أن أدرك الإسلام ولم يسلم إلا متأخراً، فقد أشارت بعض المصادر إلى انه لم يسلم إلا بعد وفاة الرسول الأعظم ﷺ، وتوفي الحطية عام (٥٩هـ)، وبهذا يكون من مخضرمي العصر الجاهلي/الإسلامي^(٢٥).

وقد وضعه ابن سلام الجمحي (ت ٢٣١هـ) في الطبقة الثانية من فحول الجاهلية والمخضرمين قائلا فيه: ((وكان الحطية متين الشعر شرود القافية))^(٢٦).

وهذا وصف عام يحتاج إلى تأكيد ينطلق من أبرز سمات شعر الحطية في صورته التي وظفها توظفاً فريداً مؤثراً حتى اشتهر هجاء يهاب الناس لسانه^(٢٧).

وقد عرف الشاعر قدر نفسه ومنزلته



الشعرية بدليل قول ابن قتيبة (ت ٢٧٦هـ): ((قيل للحطياة من اشعر الناس؟ فأخرج لسانه دقيقاً كأنه لسان حية، فقال: هذا إن طمع...))^(٢٨)، وقدمه - أيضاً - الأصمعي (ت ٢١٦هـ)، إلا أن منظوره النقدي الأخلاقي قلل من شأنه، قائلًا: ((افسد [الحطياة] مثل هذا الشعر الحسن بهجاء الناس وكثرة الطمع.....))^(٢٩).

غير أن المناهج النقية الحديثة لا تعتمد المعايير الأخلاقية أو البلاغية المعيارية في تقويم الشعر، وإنما تتبع المنهج الوصفي الذي يعتمد على الملاحظة والتحليل واستخلاص النتائج استناداً إلى تقنيات الصورة الشعرية وبيان أثرها الفني التي جعلت الحطياة يشتهر بنوع من الهجاء قد بلغ الذروة في التأثير.

المبحث الأول: الصورة الشعرية البسيطة

في هجاء الحطياة:

تتكون الصورة الشعرية بفعل الخيال الأولي وهو: القوة الحيوية والأولية التي تجعل الإدراك ممكناً، وهو تكرار ينشط عندما تنشط بعض الدوافع التي تشير إلى دوافع أخرى تتحدد متضافرة أصلاً وقت وجود المنبهات الخاصة لجميع الدوافع؛ أي في التجارب غير الخيالية^(٣٠). التي لا تثير في أذهاننا صورة متخيلة موحية بالدلالات.

ويجمع هذا الصنف من الخيال الأفكار والصور التي ترجع إلى أصل واحد، أي أنه ((يسترجع ما أدركته الحواس من مناظر أو

أشياء خارجية مع شيء من التلوين وهو نوع من الخيال البسيط يرجع إلى التذكر))^(٣١).

ومن الصور البسيطة التي وردت في هجاء الحطياة ما هجا به أباه إذ قال:

لحاك الله ثم لحاك حقاً

أبا ولحاك من عمّ وخال

فنعم الشيخ أنت لدى المخازي

وبئس الشيخ أنت لدى المعالي

جمعت اللؤم لاحتياك ربّي

وأبواب السفاهة والضلال^(٣٢)

نحظ أن لا قيمة فنية لتكرار

(لحاك)، ولا سيما التكرار الثاني الذي جاء قبل

المفعول المطلق (حقاً) الذي جعل التعبير معبراً

عن حقيقة لا مجال للمجاز فيها الذي يفتح باباً

لتشكيل صورة مع التمييز، ولهذا تبدو

كلمة (حقاً) كلمة مقحمة لإقامة الوزن لا أكثر.

أما التكرار الأسلوبي فيكون وجوده مسوغاً

إذا كان يستهل استقبال الرسالة، فضلاً عن أنه

يخدم النظام الداخلي للنص، ويشارك فيه بصياغة

بعض الصور وتكثيف الدلالة الإيحائية

للنص^(٣٣). أي أن ما يكرر ينبغي أن لا يأتي

مطابقاً للتركيب السابق قاعدياً، وهذا ما نجده عند

الحطياة في: (لحاك الله أبا)، و (لحاك الله من عمّ

وخال). إذ لا يكفي إتباع التمييز

المنسوب (أبا) بالمجرور بـ (من) لإنشاء انزياح

أسلوبي، ولو أراد الشاعر اسلبة التكرار لجعل

الكلمة صورة عن طريق التركيب على النحو

الآتي:



لحاك الله ثم لحاك حقا

بُلد الحفيظة واحدٌ مولا هم

أبا ولحاك من سفلى لعالى

جُمْد على من ليس عنه مجمدٌ

ليحصل تكثيف دلالي تتسع فيه الدلالة

أغمار شمس لا تثوب حلومهم

وتتعمق على محور واحد، أما الصيغة التي جاء

عند الصباح إذا يعود العود

بها الحطيأة فإنها لا تنم إلا عن الشتم المجرد

فإذا تقطعت الوسائل بيننا

الذي يصب على الأب من كل اتجاه، وذلك يزيد

فبما جنت أيديهم فليبعدوا

المعنى تراكما كمياً مباشراً، وليس ثمة بنية من

من كان يحمى في القرى ضيفانه

العلاقات الجديدة التي تكشف دلالة تشف عن

فبنو بجاد في القرى لم يحموا^(٣٦)

كيفية البناء المتفرد الذي يولد معنى مستتجاً من

نحظ أن اللغة المستعملة لا تخرج عن كونها

تفاعل متطلبات المواصفات اللغوية منها

أداة إيصال فلم تظهر بنى أسلوبية جديدة متمردة

والقواعدية

تبني شكلها الخاص وتصبح غاية في

بنوعها: الأول: الصرفي/النحوي، والآخر: هو

نفسها^(٣٧)، على الرغم من أن الشاعر أجهد نفسه

المعنى المستنتج من تفاعل متطلبات المواصفات

في إنشاء هذا الشكل عن طريق استعمال

اللغوية ومقتضيات القرائن اللفظية والحالية في

الاستعارات: (لا تثوب حلومهم) والإكثار من

مقام التخاطب^(٣٤).

تقنية (رد الأعجاز على الصدور)^(٣٨)، في

ومثل ذلك جاء في البيت الثالث. ولم يجد

قوله: (جمد على من ليس عنه مجمد)، و(من كان

الشاعر في استعمال تقنية الطباق (نعم / بئس)

يحمى... لم يحموا) البيت، لكن هذه التقنيات تعد

أي تحويل؛ لأنه أدى إلى تبديلات جبرية في

ملصقات زخرفية لا قيمة لها ولا تأثير؛ لأنها

كلمات العجز ولدت جعجة بلا طحن؛ أخذت

كررت ضمن لغة توصيل شفافة لا تتضمن أي

جذوة الإيحاء بمعنى العجز المفهوم من شطر

تحول أسلوبى يستوقف القارئ، إنها لغة منطقية

البيت، وبهذا حصل إطناب غير فني، يعبر عن

تصور ما هو كائن أو ما ينبغي أن يكون عليه

فكرة منطقية هي من تحصيل الحاصل

الشيء منطقياً، باستثناء الكناية (واحد مولا هم)

Tautologies^(٣٥).

الموحية بطريقة دالة على أن ابن عم المهجوين

ومن الصور البسيطة التي توحى للقارئ

أو حليفهم واحد، أي لا ناصر له.

أنها نتاج شاعر مبتدئ لم يتقن أدواته التعبيرية،

ولعل موازنة الجاحظ (٢٥٥هـ) بين

ذلك ما جاء في قوله هاجيا بني بجاد من عبس:

التي تعنى بكلمات اللغة الشبئية، والتي تبلغ عند

قبح الإله بني بجاد إنهم

الشعراء مستوى التصوير الفني، وهذه الموازنة

لا يصلحون وما استطاعوا أفسدوا



التطبيقية خير دليل على معرفة الفرق بين طرائق الأداء المباشرة وغير المباشرة، فأما المباشرة فضرب لها الجاحظ مثلاً قول الأخطل:

وقد سرنى من قيس عيلان أنني

رأيت بني العجلان سادوا بني بدر^(٤٠)

قال الجاحظ: ((فإن البيت لم ينفع بني

العجلان ولم يضر بني بدر)).

أما الطريقة الفنية فظهرت في قول أبي عبيدة (ت ٢١٠ هـ): ((كان الرجل من بني أنف الناقة إذا قيل له ممن؟ قال: من بني قريع، فما هو إلا أن قال الحطياة:

قوم هم الأنف والأذنان غيرهم

ومن يساوي بأنف الناقة الذنبا^(٤١)

فصار الرجل إذا قيل له: ممن؟ قال: من

بني أنف الناقة))^(٤٢).

ولعل أكثر هذا التأثير راجع إلى الصورة الشعرية التي جعلها الحطياة أداة حرة تخاطب مخيلة القارئ فيتلقى الواقع الفني بديلاً من الواقع الموضوعي بسبب تأثيره بقوة الانفعال المتولد منه، إذ جعل الشاعر الناس جملاً توزعت قبائلهم على طرفيه المتضادين (الأنف/الذنوب) فجعل بني أنف الناقة هم الأنف، مقابل غيرهم الذين أقصوا إلى الطرف المضاد (الذنوب) فكانت المفاضلة محسومة للأنف لشرفه عرفاً.

ومن الصور البسيطة التي نعتقد أن الشاعر

ارتجلها ارتجالاً سريعاً قوله في هجاء أمه:

تنحّي فاقعدي مئي بعيدا

أراح الله منك العالمينا

ألم أوضح لك البغضاء مئي

ولكن لا أخالك تعقلينا^(٤٣)

اغربالا إذا استودعت سرّاً

وكانونا على المتحدثينا

جزاك الله شراً من عجوز

ولقّاك العقوق من البنينا

حياتك ما علمت حياة سوء

وموتك قد يسر الصالحينا^(٤٤)

نلاحظ كثرة الجمل القاعدية الخالية من أي

تحول أسلوبى، فالصياغة تنطلق من موقف معبر

عنه بصياغة لا تخرج عن منطقة المواضعة، فلا

يوجد أي تجاوز للبنية القياسية، أو اللغة المحايدة

المعبرة عن موقف كره الابن لأمه، فهي لغة في

درجة الصفر البلاغية^(٤٥)، التي تجسد الخطاب

الاتصالي إلى مرسل يراد إخباره بشيء ما

بطريق مباشرة، لذا يستمر المرسل في

شخصه؛ لأن الخطاب يحقق وجوده الاجتماعي

عن طريق النقل الشفاف الواضح، ويغيب

الخطاب بوصفه كائناً مستقلاً^(٤٦). وليس أشد

وضوحاً يصل حد الركافة في السبك من قول

الشاعر: (الم أوضح لك البغضاء مني، وموتك قد

يسر الصالحينا).

ولاسيما في كلمة (مني، وقد)، إذ نحسّ

كأنهما زوائد جيء بها لإقامة الوزن، وربما

يسهل إبدالها بكلمات آخر، ليصبح التركيب أشدّ

سبكاً وأبلغ تأثيراً. كأن تبدل لفظة (مني) بتميز

مثل (قدما) أو (جهراً)، وإبدال (قد يسر) باسم

نحو (نصرة) أو نحوه، لتتحول الجملة إلى أسمية

محض ويتبدل حكم الفاعل (الصالحينا) إلى



مجرور فيكون التركيب ((وموتك نصرة للصالحين)).

وبهذا التركيب المقترح تحدث خللة أسلوبية بين الكلام المحايد في درجة الصفر الأسلوبية والكلام المؤسلب على وفق ما أشار إليه الجرجاني (ت ٤٧١ هـ) في موازنته بين الكلام الفني وتفسيره الذي يرجع الكلام إلى درجة الصفر في الآية الكريمة مثلاً: ﴿فَمَا رَبَحْتَ تَجَارَتُهُمْ﴾^(٤٧)، وتفسيرها القاعدي المطابق للواقع: ﴿فَمَا رَبَحُوا فِي تَجَارَتِهِمْ﴾. ويلاحظ الجرجاني التغيرات في النظم وما يحتلها من تبدل في الحكم الإعرابي قائلاً: ((يُرى إعراب الاسم الذي هو (تجارة) قد تغير فصار مرفوعاً بعد أن كان مجروراً، ويُرى أنه قد حذف في اللفظ بعض ما كان به وهو (الواو) في (ربحوا) و(في) من قولنا (في تجارتهم).....))^(٤٨).

أما ما ورد من كنايات في المقطوعة الهجائية: (غربالاً - كانوناً)؛ الأولى كناية عن النمام، والأخرى كناية عن الثقليل، فإن هذه الكنايات قليلة الوسائط فهي تكشف عن معناها مباشرة ولا تسمح بإثارة الذهن وإعمال النظر للوصول إلى الدلالة الخفية.

وقد أشار الجرجاني إلى المجازات الساذجة المقابلة للكناية الحية، وذلك في تحليله لكناية (كثير رماد القدر) خفية الدلالة التي يفهم منها كثرة القرى والضيافة، إنما يعرف ذلك برجوعك إلى نفسك فقلت: إنه كلام قد جاء عنهم في

المدح، ولا معنى للمدح لكثرة الرماد، فليس إلا أنهم أرادوا أن يدلوا بكثرة الرماد على أنه تنصب له القدور الكثيرة، ويطبخ فيها للقرى والضيافة، وذلك لأنه إذا كثر الطبخ في القدر كثر إحراق الحطب تحتها، وإذا كثر إحراق الحطب كثر الرماد لا محالة. وهكذا السبيل في ما كان "كناية"^(٤٩).

إذ تكثر الوسائط ليتوصل القارئ إلى المقصود بعد عدة عمليات ذهنية تتابع التحولات الكثيرة في البنية القاعدية لاستخلاص شروط الإنتاج البلاغية؛ التي تؤدي إلى حصول العلم بكيفية البناء نتيجة للممارسة التطبيقية التي تقدم لنا قارئاً، أو متلقياً من طراز خاص، أو لنقل إنه (المتلقي المثالي) الذي يمكن أن نقول إنه لا يقف عند عملية الرصد والتحليل، بل يتدخل في تشكيل الأبنية البلاغية التي تتوافق مع القصد الواعي من ناحية، ومع الحال والمقام من ناحية أخرى^(٥٠).

وذلك ما نجده في هجاء الحطياة لأمه في نص آخر نأتي به هنا لغرض الموازنة بين الصورة الشعرية البسيطة والمعقدة تعقيداً فنياً؛ لأنه صالح للموازنة من حيث تشابه الموضوع الوزن والقافية إلا حركتها الأخيرة:

جزاك الله شراً من عجوز

ولقّاك العقوق من البنين
فقد سوّست أمر بنيك حتى

تركتهم أدق من الطحين
لسانك مبرد لم يبق شيئاً

ودرك درّ جاذبة دهين



وإنْ تخلي وأمرك، لا تصوني

مثلاً^(٥٣).

بمشتد قواه ولا متين^(٥١)
نحظ أن الشاعر قد رسم لنا صورة موقف متماسكة الأجزاء سبكت بينية من العلاقات اللغوية التي تكشف عن دلالة كلية أكبر من عناصرها التي ألفتها، فقد كان تمييز الفعل متدرجاً من النصب إلى الجر (شراً من عجز) وفيه عموم يفصل من الشطر الثاني بالانتقال من العام إلى الخاص، أو من الكلي المجرى إلى الجزئي المحسوس، وقد عطف على الجملة الأولى لفائدة تصوير تراكم الشر، وكأن هذه التقوية المضافة هي واحدة من مصاديق الدعاء على الأم ويوحى ببقاء أبواب الشر مشرعة لتلقي المزيد. وبسبب سبك الصورة بنيوياً، واختيار المفردات المناسبة للحبك الدلالي يحصل الانزياح في معنى (العجز)، فتصبح بدلاً من الأم الكبيرة السن الحليمة التي تستحق الرعاية والعطف والوقار، نحصل على دلالة جديدة مناقضة دالة على عجز العقل عن التدبير في عواقب الأمور، على نحو ما شعر المتنبي بأن لقب (الذهبي) مشتق من ذهاب العقل وليس من الذهب من هجائه للقاضي الذهبي يقول:
سميت بالذهب تسمية

مشتقة من ذهاب العقل لا الذهب^(٥٢)
وبهذا تكون لفظة عجز دالة على فساد العقل الذي تؤدي سياسته إلى سحق من يسلم قياده لها، وبهذا يكون فعلها غاية في الشر، فهي تستحق أن تقابل بشر أشد منه يكون بمعونة الله استناداً إلى الآية الكريمة: ﴿وَجَزَاءُ سَيِّئَةٍ سَيِّئَةٌ

وعلى هذا الأساس لا يكون العقوق عقوقاً، بل هو عقاب دنيوي عاجل من الله تعالى. لأن سياسة العجز لبنيها تؤدي إلى سحق الأبناء حتى يصبحوا طحين. وهذه صورة مركبة ناتجة من إنشاء علاقة بين الابن والطحين: (الأبناء طحين) وهذا يستدعي صورة أخرى تتناسب والصورة الأولى هي (لسانك مبرد) يسحق الأبناء ويلتهمهم، فهو يأخذ ولا يعطي، لذلك جاءت صورة في الشطر الثاني من البيت الثاني تصور الإمساك أو التقطير: (ودرك درّ جاذبة دهين)، تشير إلى قلة اللبن كناية عن الشح. وهكذا تتماسك مجموعة الصور عن طريق التناسب الدلالي بينها.

المبحث الثاني: الصورة الشعرية المعقدة:

نعني بالتعقيد، التعقيد الفني الذي ينشأ من الخرق اللساني للغة الاتصال اليومي الذي يحدث في اللغة الأدبية، وهو يفاجئ المتلقي بما لا يحقق توقعاته التي اعتاد عليها في الاستعمال اليومي للغة الخطاب، وهذا أحد أنواع التعقيد الذي أسماه شومسكي N.Chomski، وأتباعه: بـ_____ (الالتباس أو

الغموض) Ambiguity^(٥٤)، وهو غموض مقصود عدت فيه الاستعارة أبلغ أنواع المجاز الحسي، وهو سمة أسلوبية مميزة، تعدّ من الاستعمالات المحددة لكلمة اقترحت بشأنها مفهومات أكثر جرأة في عدّ المجاز والمجاز العقلي مكونين لبنييتين مميزتين لنموذجين



شعريين:

أولهما: شعر التداعي بالموازنة، إذ تحدث حركة فنية داخل عالم من الكلام ، وثانيهما: شعر التداعي بالموازنة الذي يربط عوالم مختلفة وصولاً إلى الامتزاج^(٥٥).

وفي كلا الضربين يوجد انزياح عن التعبير المألوف للغة، لكن الرؤية القديمة للغة كانت توازن النص الأدبي بالواقع فحسب، معتقدة أن النص تسمية للأشياء، فكانت هذه الرؤية تفصل الاستعارة عن سياقها، وذلك أدى إلى ظهور مشكلة بظهور أشكال من الاستعمال اللغوية المألوفة والاستعارات الميتة^(٥٦)، التي وجدناها في الصور الشعرية البسيطة عند الحطيأة .

أما في هذا المبحث فإننا نجد الصورة الشعرية المعقدة البنية التي تصبح أداة حرة للتعبير عن: المعنى الذهني المجرد، والحال النفسية، والحادث المحسوس، والمشهد الشعري، والأنموذج الإنساني، والطبقة الاجتماعية، التي يتسع مجموع دراستها للخروج برؤية فلسفية أخلاقية واجتماعية خاصة بالشاعر وعصره المستندة إلى منظومة من القيم الجاهلية الراسخة في المجتمع العربي، وقد أقر الإسلام كثيراً منها، فهي وسائل تعبير عن المضمون الروحي للشاعر (العواطف والأفكار)، ولها وظائف بلاغية مؤثرة ودلالية عميقة عند المتلقي، ومنها ما يأتي:

١- التعبير عن المعنى الذهني المجرد:

يظهر التعبير عن المعنى الذهني المجرد في قول الشاعر:

سُئِلَتْ فَلَمْ تَبْخُلْ وَلَمْ تَعْطِ طَائِلًا

فسَيَّان لا ذَمَّ عليك ولا حمدُ
وأنت امرؤ لا الجودُ منك سجية

فتعطي وقد يُعدي على النائل الوجد^(٥٧)
يُعدي من أعداءه عليه، أي: قوَّاه وأعان عليه، والنائل العطاء، والوجد بتثليث الواو: اليسار والسعة^(٥٨). والبيتان يمثلان صورة للمهجو، جاء البيت الأول بشكل صياغة فنية مكثفة لحكاية الشاعر مع عتيبة^(٥٩)، الذي بخل عليه حين جاء الشاعر سائلاً فلم يعرفه، وقد بالغ في كرمه لما عرفه لتجنب شرَّ هجائه، فانقدحت في ذهن الحطيأة فكرة أن الكرم لا يكون قيمة خلقية ينال منها الكريم الحمد، ويتجنب الذم إلا إذا كان سجية متأصلة في النفس لا يحتاج فعلها إلى تدبر وتأمل. فالذي لا يكرم إلا بعد الطلب منه لم يعد بخيلاً، ولكن عدم بخله لا يسبغ عليه صفة الكرم، وإذا قلنا إنه كريم فهو كريم بدرجة الصفر، وهذه الدرجة لا يستحق صاحبها الحمد ولا الذم.

هذه الفكرة الشعرية (الكريم بدرجة الصفر) نقلها الشاعر إلى المتلقي نقلاً أميناً، ونعني بـ ((النقل الأمين عند المبدع عندما يفكر أولاً وقبل كل شيء بوصفه فرداً متميزاً في استعمال اللغة))^(٦٠)، وهذا ما يبيّنه المخطط الآتي:

لم يبخل ← كريم ← يستحق الحمد

لم تعط ← بخيل ← يستحق الذم.

ثم جاءت لفظة (سيان) لتجعل لم (لم يبخل = لم تعط)، وب حذف النفي لأنه مشترك نحصل على أن الفعل (تبخل = تعطي)، وهذه الشخصية



بحسب تصور الحطية لا تستحق الحمد ولا الذم. لكن أحقا أن الحطية لم يذم لمهجو؟ الحقيقة أنه قد ذمّه ذمّا بليغا مؤثرا، إذ رسم له صورة جعل فيها عطاءه بخلا، وهذا يثير سؤالا، إذا كان عطاء المهجو بخلا، فكيف يكون بخله؟ لابد من أن يكون بخلا مفرطا أو متميزا. أما عدم المدح والذم في جزاء الشخصية المهجوة فهو ذم عظيم؛ لأن الشخصية التي لا تمدح ولا تذم شخصية ممسوخة أو أنها عدم. وهنا نلاحظ الانزياح الكبير في معاني الكلمات التي أفرغت من معانيها المعجمية وشحنت بدلالات جديدة تعبر عن فكرة الشاعر الهجائية المتفردة تعبيرا بليغا متميزا، وقد كشف لنا عالما خفيا جديدا من عوالم البخل المتصل بالنفس الإنسانية التي تقتفي الرذيلة. وقد جاء التعبير بطريقة غير مباشرة في الاستعارة التي يعتمد طرفاها على ربط طرفين متناقضين: (الكريم بخيل).

أما الصورة الثانية التي تسند الصورة الأولى فتتجسد في التركيب: (الجود سجية) الذي يتجاوز العلاقات الحسية إلى العلاقات المعنوية، وتنطلق هذه الصورة من فكرة تعبر عن القيمة الخلقية في التجربة الشعرية، فالجود من منظور الحطية خلق يعني: السجية والطبع والمروءة^(٦١)، وقد ارتقت هذه النظرة إلى مستوى الاصطلاح الذي توصل إليه بعض الفلاسفة المسلمين بأن الخلق: ملكة تصدر بها من النفس الأفعال بسهولة من غير تقدم فكر

وروية وتكلف، فغير الراسخ من صفات النفس - كغضب الحليم مثلا - لا يكون خلقا^(٦٢).

وبهذا يصور البيت الثاني فكرة الكرم غير النابع عن الطبع، وهذه الفكرة مستوحاة من قصة المهجو مع الشاعر التي اعتمدت على مفردتين متناقضتين وحدّ بينهما الشاعر ليخرج بصورة شعرية جديدة توحى بدلالة جديدة أضافت إلى معرفتنا شيئا لم نكن لنعرفه قبلا.

وبهذا تكتسب الصورة الشعرية لشعر الحطية أهمية؛ لأنها تحتوي على معرفة نابغة من تأمل عميق، فكان الجانب الفني في شعره لا ينفصل عن المضمون الأخلاقي أو المعرفي المستوحى من الصورة الشعرية التي جاءت مكثفة قليلة التفاصيل. والشاعر المجيد يحتاج إلى عمق التجربة أكثر من التفاصيل، وكلما قلت تفصيلات الصورة زاد تأثيرها، ذلك أن كثرة التفاصيل لا تترك مجالا للإيحاء^(٦٣). فالسجية أو الخليفة معيار للقيم الخلقية في الكرم فما كان نابع عن غير سجية إنما هو البخل بعينه، وما كان نابعا عن طبع أو خليفة فهو الكرم، وقد أكد ذلك الشاعر في هجائه فضلا عن مديحه إذ يقول:

ونبتت أن الجود منهم خليفة

يجودون في ببس الزبيب وفي القطف
فبالظرف نالا خير ما أصبحا به

وما المال إلا بالتقلب والظرف^(٦٤)

وقوله:

نصبنا، وكان المجد منا سجية

قدورا وقد تشقى بأسيا فانا الجزر^(٦٥)



٢- التعبير عن الحال النفسية:

يلحظ المتأمل في شعر الحطيأة صورا شعرية مستقاة من بيئته ومحيطه الاجتماعي، إذ جاءت متصلة بأوصاف الإنسان المعيبة التي تكشف عن أبعاده النفسية، وذلك ما يظهر في قوله:

أبلغ بني عبس بأن نجارهم

لؤم وأن أباهم كالهجرس

يعطي الخسيسة راغما من رame

بالضيم بعد تكلّح وتعبّس^(٦٦)
الهجرس: القرد أو الثعلب، وقد يوصف به اللئيم^(٦٧)، والشاعر لم يعتمد على الصورة التشبيهية (أباهم كالهجرس) بطرفيها الحسيين لتصوير الهجاء فحسب، وإنما بسط المشبه به ليصبح تشبيها تمثيلا لسير أغوار نفس اللئيم عندما يُكره على العطاء، وذلك ما جاء في البيت الثاني الذي يكشف دلالة البخل بالأوصاف القبيحة المتعاقبة، لينقلب معنى العطاء إلى ضده على نحو ما نجده في المخطط الآتي:

يعطي الخسيسة

راغما

بعد تكلّح

بعد تعبّس

وبهذا تغطي دلالة السلب على العطاء نتيجة لقدرة الشاعر على تطويع اللغة وجعلها معبرة عن معان ليست من مسميات أشيائها، فلاشتراك الدلالي لا يقوم على علاقة بين معنى مسمى المهجو (المشبه)، ومعنى مسمى له (المشبه به) ولكن على معنى الصورة التي يبينها الأسلوب في

التشبيه، وهذا كله يجعل الصورة متفردة في خلق لغوي لا مرجع له في الواقع ولا في الوجود^(٦٨)، ولا سيما عندما يتصف العطاء بصفة (التعبّس) التي تتجانس أصواتها مع لفظة (الهجرس) وهما قافيتان، وقد ينشئ هذا التجانس علاقة مع ألفاظ تتكرر بها حروف الصفير (السين) في كلمات: (الخسيسة، وعبس)، وربما أوحى هذه الجناسات بأن بني عبس سموا كذلك لتعبسهم في أثناء العطاء، لشدة بخلهم. فالصورة هنا تتألف من دمج صورتين مخيلتين؛ أحدهما: تخاطب المدرك البصري وتجسد الفكرة (كالهجرس)، والأخرى: تخاطب الأذن عن طريق الإيحاء بالصوت الذي إذا استثمره الشاعر كان إحاؤه دالا ينفذ تصويره إلى العوالم الغامضة ومنها النفس وحالاتها.

وتتضح صورة تعبّس البخل عند مقابلتها بصورة تهلل وجه الكريم التي رسمها زهير بن أبي سلمى في قوله:

تراه إذا ما جنّته متهللا

كأنك تعطيه الذي أنت سائله^(٦٩)

٣- التعبير عن الأنموذج الإنساني:

الأنموذج الإنساني شخصية نمطية تمثل صفة إنسانية مجسدة فيه، يراد بها التدليل على أن عددا كبيرا من الناس يتصفون بها، ويمكن أن يقال إن الشخصيات التي رسمها الجاحظ في كتابه البخل من النماذج المشهورة^(٧٠).

وصورة الأنموذج الإنساني صورة معقدة متفردة لا يستطيع إنجازها إلا فحول الشعراء، ومنهم الحطيأة الذي لم يفته أن يتجاوز هجاء الشخصيات البخيلة المعروفة، حتى وصل إلى



هجاء مثال البخيل بصورة ساخرة مفعمة بالحيوية إذ يقول:

كدحت بأظفاري وأعملت معولي

فصادفت جلمودا من الصخر أملسا
تشاغل لما جئت في وجه حاجتي
وأطرق حتى قلت قد مات أو عسى
وأجمعت أن أنعاه حين رأيته

يفوق فواق الموت حتى تنفسا
فقلت له: لا بأس لست بعائد

فأفرخ تعلوه السمادير ملبسا^(٧١)
أعطانا الشاعر صورة بصرية متصلبة جامدة للبخل عن طريق الاستعارة المكنية: (صادفت جلمودا من الصخر أملسا) كناية عن شدة البخل الذي لا يمكن أن يبدر منه شيء على الرغم من شدة الطلب، وهي صورة حسية موحية بدلالة فريدة لا يمكن وحدها أن تصور أنموذج البخيل فلجأ الشاعر إلى تصوير حركي يصور الخلجات النفسية عن طريق مسرحية حدث البخل بحكاية موجزة فكانت شخصية الشاعر تفعل وشخصية البخيل تتأثر من الشح، فرسمت بين أيدينا صورة حية ماثلة تحاول تلافي فعل الكرم ابتداء من التشاغل وصولاً إلى الموت، وحين يشرف البخيل على الموت اشفاقاً من الكرم تحل الأزمة بانصراف الشاعر الذي يعيد الحياة والبهجة والسرور إلى نفس البخيل.

رسم الشاعر أنموذج البخيل الذي لا يمكن استدراجه أبداً، لكن ثمة أنموذج يمكن استدراجه بالإيذاء، وذلك في هجائه لبعض قومه، إذ يقول:

تدرون إن شدة العصاب عليكم

ونأبى إذا شدة العصاب فما نذر
نعماً إذا ما صيح في حجراتكم
وأنتم إذا لم تسمعوا صارخاً دُثر
تري اللؤم منهم في رقاب كأنها
رقاب ضباع فوق آذانها العقر
إذا طلعت أولى المغيرة قوموا

كما قومت نيب مخرمة زجر^(٧٢)
رسم لنا الشاعر صورة هذا الأنموذج الذي لا وجود إلا بإيذائه بجميع صفات الحيوانات المختلفة؛ كل بحسب صفته المميزة غير الحميدة التي استمدتها من واقعه الموضوعي وجعلها استعارات مكنية عن المعنى المقصود، وبهذا أوحى بالمعنى إحياء غير مباشر لتصوير جبن المهجوين وبخلهم على النحو الآتي:

الصورة الشعرية	دلالاتها
تدرون إذ شد العصاب عليكم	استعارة مكنية تعبر عن الناقة الشحيحة اللبن التي لا تدر حتى يعصب فخذاً وتؤذى بالعصب.
قوموا كما قومت نيب مخرمة زجر	تشبيه يكنى به عن حيلة تؤذى بها الناقة لكي تدر على ولدها وترأمة.
نعماً إذا ما صيح في حجراتكم	تشبيه يكنى به عن الجبن المضروب به المثل، يقال: أشرد من نعامة، وصفه الفرار هذه أفضل من صفة السكون التي هم عليها في حال عدم



٤- التعبير عن الطبقة الاجتماعية:

وجد الحطية المخرم بين العصر
الجاهلي والإسلامي في خلفاء الرسول ﷺ أنهم
طبقة تريد السيطرة على القبائل الأخرى وتعلو
عليهم وتستأثر بالمجد والثروة، فكان محرضا
للثورة على خلافة أبي بكر (رض) بهجاء يعتمد
على سلب الصفة المقدسة لخلفاء الرسول ﷺ
قال الشاعر:
ألا كلَّ أرماح قصار أذلة

فداء لأرماح ركزن على الغمر
فإن الذي أعطيتهم أو منعتهم
لكالتمر أو أحلى لخلف بني فهر
إلى أن يقول:
فقوموا ولا تعطوا اللنام قيادة
وقوموا وإن كان القيام على الجمر
أطعنا رسول الله إذ كان صادقا
فيا عجباً ما بال دين أبي بكر
أبورتها بكرا إذا مات بعده

فتلك وبيت الله قاصمة الظهر (٧٧)
تصور هذه الأبيات قضية الامتناع عن دفع
أموال الصدقات للخليفة أبي بكر (رض) التي
كانوا يعطونها لرسول الله ﷺ فما سبب الطاعة
للرسول ﷺ وعصيان الخليفة؟ نعتقد أن الحطية
ينطلق من فلسفة خاصة، إذ يرى الدين أنه ليس
أوامر ونواهي مفروضة على الإنسان من
الخارج، وكان الرسول الأكرم ﷺ يتقف
المسلمين ويرببهم على منظومة الأخلاق
الإسلامية بأسلوب اللين والرحمة استنادا إلى

الصياح عليهم لأن الناقة الدثور يكنى بها عن الكسل وعدم النهوض إلى الخير، وهي التي تضاجع بولها، فيمنعها البول النوم ويمنعها الكسل القيام (٧٣).	
رقابهم كأنها رقاب ضباع تشبيه يكنى به عن غلظ الأعناق من البطنة لم تظهر لهم الحروب ولا النوائب فصار لهم ذلك علامة حسية مشهورة (٧٤).	

نلاحظ التزامن الحاصل في الصورة الكلية
بين التشكيلين الصوريين: التجاوري (الكنائي)،
والتشابهي (الاستعارة والتشبيه)، وقد كان
حضور الجانب الكنائي فيها قويا وهو يولد
درجة صورية أقوى من الاستعارة والتشبيه
الذين يمثلان نقطة العبور الذي نصل من خلاله
إلى تلك المرحلة الكنائية المتقدمة قوية الإيحاء
بدلالات الهجاء المختلفة (٧٥).

ومثل هذا الأنموذج يرد في هجاء بني بجاد
أيضا، إذ يقول:
إذا ظعننا عنا بجاد فلا دنت
ولا رجعت حاشا معية والجعد
أكل بجاد باعد الله بينهم
كحية يستهدي الطعام ولا يُهدي (٧٦)
وحية: رجل منهم، يقال: هو يستطعم ولا
يُطعم وربما فيه إبقاء إلى الحية الحيوان الذي
يستهدي إلى الطعام بحسه الدقيق فيبتلعه كله ولم
يترك منه لا جلد ولا ظفر ولا شعر، فلا يستطيع
أي كائن آخر أن يشاطره وليمته.



قوله تعالى: ﴿فَبِمَا رَحْمَةٍ مِنَ اللَّهِ لِنْتَ لَهُمْ وَلَوْ كُنْتَ فَظًّا غَلِيظَ الْقَلْبِ لَانْفَضُّوا مِنْ حَوْلِكَ﴾^(٧٨) وقد ترجم ذلك الحطية بالصدق (أطعنا رسول الله إذ كان صادقاً).

فكانت الصدقات لا تؤخذ بالقوة، وإنما يجب أن تدخل ضمن سجايا الإنسان الذي يعطيها مطيعاً محققاً بها إرادته أسوة بقيم الكرم الخلقية، وكان الأخذ عنوة يعدّ لؤماً، أو من القيم الخلقية السلبية (الردائل). وبهذا فالصراع بين الطرفين هو صراع بين القيم الإيجابية والسلبية والقيم الإيجابية (الفضائل)، قد تدفع من يؤمن بها إلى التضحية من أجل الحفاظ عليها حتى الموت؛ لأن السياسة الجديدة (أخذ الصدقة بالقوة)، عداها الحطية صورة لتسلط طبقة أو قوم (بني فهر) من قريش؛ لذا سماها الحطية (دين أبي بكر)، ولهذا كانت الصدقات حلوة كالتمر وأحلى لبنني فهر ومرة كالحنظل على قوم الحطية ومناصريهم، ولم يصرّح الحطية بالمرارة؛ لأنها تعبر عن الصبر الذي أراد ترجمته إلى حلو بالتطلع إلى قهر المتمتعين بالحلاوة عن طريق الثورة عليهم.

ويكمن سرّ إبداع الحطية عن طريق استعمال بالكنيات التي تصور ضعف موقف المسلمين والخلافة الإسلامية وقوة خصومهم على النحو الآتي:

أرماح قصار أذلة ← كناية عن الجبن والخوف والانكسار
أرماح ركزن على الغمر ← كناية عن

طول الباع والتحدي والشجاعة وقوموا وان كان القيام على الجمر ← كناية عن التضحية والثبات إلى نهاية المطاف ولعل كثرة الكنايات في هذا النص يعبر عن رغبة الشاعر في أن يكون نصه معبراً عن إعادة قراءة الواقع على وفق نظامه الخاص^(٧٩) بأسلوب الموازنة، أي الانتقال من اللازم إلى الملزوم^(٨٠)، أي من قصر الرمح (الصورة - الكناية) إلى قصر الهمة في الواقع، وطول الرمح يشير إلى طول الباع والقوة. وان عملية الانتقال هذه تجعل الكناية أبلغ وأؤكد وأشد من التصريح^(٨١).

وتتضح رؤية الحطية أكثر عند مخاطبته للخليفة الثاني عمر بن الخطاب (رض) الذي لم يصفه بالخلافة، وإنما وصفه بـ (الملك) الذي ساد البلاد وحاز الثروة وراح يقسمها بحسب مشيئته إذ يقول:

يا أيها الملك الذي أمست له

بصرى وغزة سهلها والاجر

أو ملكها وقسيمها عن أمره

يعطي بأمرك ما يشاء ويمنع

أشكو إليك فاشتكي ذرية

لا يشبعون وأمهم لا تشبع

كثروا عليّ فما يموت كبيرهم

حتى الحساب ولا الصغير الموضع^(٨٢)

تتحرك صورة الشكوى بين طرفين يصبان

في رافد واحد ثقيل على الشاعر، هو مصدر

الشكوى الآتي من كثرة العيال بصفاتهم المبالغ

فيها: لا يشبعون أبداً / ما يموتون أبداً.



لكن لماذا عبّر الشاعر عن نفي الشيع بـ(لا) ونفي الموت بـ(ما)، والجواب أن (لا) حرف موضوع لنفي المستقبل، فلا ينفي بها فعل الحال فتقول (ما زيد منطلق) إذا أريد به الحال^(٨٣). ولو كان النفي كله بـ(ما) لكان الحديث عن الحال وبه يمكن إشباعهم حالاً، لكن الشاعر يبدو أنه يتحدث عن مستقبل مظلم تجوع فيه الناس بسبب استئثار الطبقة المالكة بالثروة وتقسيما تقسيما غير عادل، - بحسب ما يراه الشاعر -، وذلك واضح في مقدمة الأبيات، أما التعبير بـ(ما) في نفي الموت فإنه يشير إلى سرعة تحقق دعائه بالموت على عياله. وهذا يتضمن نقدا اجتماعيا للنظام القائم يمكن ربطه بمضمون الآية الكريمة: ﴿وَلَا تَقْنُتُوا أَوْلَادَكُمْ مِنْ إِمْلَاقٍ نَحْنُ نَرْزُقُكُمْ وَإِيَّاهُمْ﴾^(٨٤)، التي يتضمن الإيمان بها تحميل تبعات قتل الأولاد أو الدعاء عليه بالموت على عائق المسؤول عن تطبيق الدستور الإسلامي. وللحطيأة بهذا الشأن وقفة تستحق التأمل عند ما حبسه عمر بن الخطاب (رض) بعد هجائه الزبرقان بن بدر قائلا: ((يا خبيث لا شغلناك عن أعراض المسلمين، فقال وهو محبوس:

ماذا تقول لأفراخ بذي مرخ

حُمر الحواصل لا ماء ولا شجر

ألقيت كاسبهم في قعر مظلمة

فاغفر عليل سلام الله يا عمر

فرق له عمر وخلي سبيله واخذ عليه إلا

يهجو أحدا من المسلمين))^(٨٥).

وفي نص الحطيأة احتجاج على العقوبة

التي شملت غير المذنبين وهم أولاده الصغار الذين حرموا من معيهم، وكأنه يريد أن يقول: إن على الحاكم الذي يحكم بالقتل أو بالسجن أن ينظر إلى تبعات الحكم الذي يشمل غير المذنب، وبهذا يجب أن ينظر الحاكم إلى العقوبة بأنها ليست انتقاماً، بل هي إصلاح، فإذا صلح المذنب حلت له المغفرة هذا إذا كان الحطيأة مقراً بذنبه في الهجاء. ولكن الشاعر الخبير بالنفس البشرية لا يرى أن الهجاء ذنب، ذلك أنه يرى صفة الجود غير أصيلة في الإنسان فهي بحاجة إلى تثقيف وتنمية وتعزيز بكشف نقيض الجود بالهجاء؛ ولهذا صور موقف الخليفة بأنه آفة وشؤم كشؤم داحس ((على عبس وذبيان أو كشؤم البسوس على بكر وتغلب لأن عمر (رض) منع الشعراء من الهجاء، فقلّ خوف الناس منه))^(٨٦) يقول:

وبعثت للشعراء مبعث داحس

أو كالبسوس عقالها يتكؤع

ومنعتني شتم البخيل فلم يخف

شتمي فأصبح آمناً لا يفزع

وأخذت اطرار الكلام فلم يدع

شتما يضر ولا مديح ينفع^(٨٧)

تظهر الصورة الشعرية في البيت الأول

بالتشبيه (بعثت مبعث داحس أو كالبسوس) الذي

يتضمن قوة تعبيرية كبيرة ((لا يخضع أحد

عنصريه للآخر كما يحصل في القياس

المنطقي، انه يتناول عنصرين مستقلين ويولد من

تفاعلها التبادل معنى مستقلاً، انه فريد بوصفه

شكلاً من أشكال الإدراك))^(٨٨) الذي يرتبط



بحوادث أليمة مشهورة لدى العرب التي جرت مآسيها مجرى الأمثال، فهي تدل على قدر ((من الجرأة والتخييل بمعنى أن الخيال ينشط بإزاء الموضوع أو الوضع أو المدلول فيصل إلى أشياء بعيدة عنه ليطعم مادته بعالم كامل من تظاهرات متنوعة))^(٨٩)، يستطيع أن ينشط دلالاتها على ما يأتي من التأملات التي تعبّر عن فلسفة الحطية بفن المديح والهجاء. وترتبط صور هذه الفلسفية بالصورة الهجائية للتشبيه وبهذا تعبّر عن نقد لرؤية الخليفة للفن، وذلك أن رؤيته (رض) تنطلق من منظور الأخلاق التقليدية التي تحصر التفكير في حدود المجردات الكبرى مثل: الفضائل والرذائل، وبها يحاول أن يجد القيمة في إتباع القواعد المجردة والقوانين العامة للسلوك، في حين ينطلق الحطية من إدراك القيمة التي تكمن في الجزئيات والأحداث التي تتألف منها الاستجابات تنسيقاً دقيقاً، بحيث يتعذر تطبيق أي قواعد خلقية عامة عليه، ولا يتحقق هذا التنسيق بقدر ما يتحقق في الفن))^(٩٠)، وبهذا أكد الشاعر وظيفة فن الهجاء بوصفه غربالاً دقيقاً يصنّف بوساطته الناس على طبقات اجتماعية، وقد شجعه ذلك أن يحرّض على الخليفة الأول (رض) وقومه (بني فهر) بسبب الفراغ السياسي الذي تركته وفاة الرسول ﷺ ولم يجرؤ على مثله في زمن عمر (رض)، فكان هجاؤه له تعريضا إذ وصفه بالملك، ووصف موقفه من تعطيل الهجاء بأنه باعث على الشؤم ومدمر لعلاقات المجتمع

وتصنيفهم الطبقي القائم على القيم الأخلاقية العملية، وقد وجد ضالته في التعبير الحر عن الحراك الطبقي الذي يرى أنه لا ينبغي أن يقوم إلا على أساس توارث المجد بالنسب الذي يضيف إليه الأبناء لبنات جديدة تعلي صرحه، وربما أصبح سجية في الأبناء لتأصله في الطباق الوراثية، أما من أراد أن يغيّر ترتيب الطبقات فعليه أن يأتي بمأثرة متفردة تؤسس لأصل جديد.

ولهذا جاءت بعض نصوصه على شكل موازونات للطبقات الاجتماعية، فقد روى ابن سلام أن الحطية شهد نفاً عينية بن حصن الفزاري وزبان بن سيار بن عمر الفزاري، فقال يفضل عينية على زبان:

أبى لك آباء أبى لك مجدهم

سوى المجد فانظر صاغراً من تنافره
قبوراً أصابتها السيوف ثلاثة
نجوم هوت في كلّ نجم مرآته

...

وشرّ المنايا هالك وسط أهله

كهلك الفتاة أيقظ الحيّ حاضره^(٩١)
نلاحظ أن الشاعر استعمل تقنية أسلوبية عالية في فصل المتنافرين بفجوة كبيرة، ولم يعتمد على أسلوب التفضيل القائم على إسباغ صفة على المتفاضلين بتفاوتهما كما^(٩٢)، لكن تقنية الشاعر الأسلوبية ألغت هذه المفاضلة بجعل التفاضل مفارقاً بالانوع عن طريق استعمال التكرار وتقديم المفعول (لك) لغرض التخصيص:



أبى لك ← أباء (فاعل محسوس)

أبى لك ← مجدهم (فاعل معنوي)

إذ تتعمق الصورة بالانتقال من المحسوس إلى المعنوي مع تأخير المفعول الدلالي الثاني (سوى المجد) لغرض التشويق، وحذفه مسوَّغ من الجملة الأولى للدلالة عليه لوروده بعد التكرار في الجملة الثانية.

وهذه الخلطة الأسلوبية الغنية بالدلالة والتأثير مهدت لاستعمال أسلوب الالتفات^(٩٣)، الذي تكمن قيمته بما يحدث من انكسار في السياق اللغوي يولد أثراً فاعلاً في المتلقي^(٩٤)، وذلك عند انتقال الخطاب من صيغة فعل الماضي (أبى) المكرر مرتين إلى صفة الأمر (فانظر صاغراً) لتحصل فجوة كبيرة بين المتنافسين على صفة مشتركة وتجعلهم أضعافاً (كريم - لئيم) إلى غير ذلك، وهذا يعطينا صورة موحية بالسخرية الخفية ممن بارى ممدوح الحطيأة بالفضل، إذ لا مجال لمثل هذه المباراة المحسومة النتائج سلفاً.

ولعل من أبرز التقنيات الأسلوبية ذات التأثير العالي، التي غربل فيها الشاعر الطبقات الاجتماعية، ما ظهر في الحراك الطبقي للزبرقان بن بدر أحد بني بهدلة بن عوف الذي نازع بغيض بن عامر بن لأي بن شماس أحد بني قريع بن عوف لشرف، وكان بغيض أرسخ في الشرف من الزبرقان^(٩٥)، فكان هجاء الحطيأة الفيصل الحاسم الذي قضى على الزبرقان في قوله:

ما كان ذنب بغيض أن رأى رجلاً

ذا فاقة عاش في مستوعر شاس
جاراً لقوم أطالوا هون منزله

وغادروه مقيماً بين أرماس
ملوا قراه وهرته كلابهم

وجرحوه بأنياب وأضراس
سيرى أمام أولاك الأكثرون حصى

والأكرمون أباً من آل شماس
دع المكارم لا ترحل لبغيتها

واقعد فإنك أنت الطاعم الكاسي^(٩٦)
لعل أبرز تحوّل أسلوبى شغل النقاد العرب القدامى، وما زال مؤثراً ما يظهر في البيت الأخير، فقد قال ابن قتيبة (ت ٢٧٦هـ): ((إن الزبرقان استعدى على الشاعر عمر بن الخطاب، فقال له عمر: ما أعلمه هجاءك، أما ترضى أن تكون طاعماً كاسياً، فقال: إنه لا يكون في الهجاء أشدّ من هذا))، ثم أرسل إلى حسان بن ثابت فسأله عن ذلك، فقال: ((عمر لحسان: ما تقول أهجاء؟ وعمر يعلم من ذلك ما يعلم حسان، ولكنه أراد الحجة على الحطيأة، قال: ذرق عليه، فאלقاه عمر في حفرة اتخذها محبساً))^(٩٧).

وكان الخليفة قد حمل المعنى على ظاهر لفظه، رغبة منه في حل النزاع سلمياً.

في حين رأى المهجو، - وهو شاعر - وحسان بن ثابت أن السياق يفرض قلب دلالة اسم الفاعل: (طاعم وكاسي) إلى دلالة اسم المفعول (مطعموم، ومكسو) وتلك هي حقوق المرأة، وبهذا يتضمن هذا النوع من الهجاء دلالة جنسية فتصبح الصورة دالة على الاستهزاء



والسخرية وتهدف إلى الإيلاء ووسيلتها التلاعب بالكلام^(٩٨) عن طريق تنافر الشكل مع الدلالة الواردة في السياق السابق الذي يدلّ على اطراد دلالة الهجاء بصيغة جمع الغيبة(هم)، ثم حصل التفات إلى صيغة المفرد(دع المكارم) التي أطرّدت فيها صيغة الهجاء ولكن جاء بعدها أسلوب يوحى بالمدح ظاهراً، ويسلب المدح باطناً، وهذا جعل الإجراء الأسلوبي يولد تأثيرات متعددة في نظام كلمات تتنوع ولكنها تشغل على دلالة معنية^(٩٩).

وهذا الإجراء الأسلوبي أطلق عليه النقد العربي القديم (بالهجاء المقذع) من حيث تأثيره، وقد وُصف بأنه: أسلوب يسلم فيه الشاعر بالفضائل الحسنة لخصومه ثم يسلبها منهم^(١٠٠). وسماه ريفاتير (Refuter) بالارتجاع، وهو الذي يركز على تكرار الوقائع الأسلوبية التي تشكل تناقضا مع كلمات سياقها الاعتيادي^(١٠١)، ذلك أن المبالغات التي كثر ورودها في سياق مبالغ فيه أصبح سياقاً اعتيادياً ممهداً لسياق جديد. وهذا يدل على عدم وجود إجراء أسلوبي قائم في ذاته، فإجراء مبالغة مثلاً في سياق مبالغة يمر من دون أن يلفت النظر؛ لأنه يصبح سياقاً لإجراء أسلوبي^(١٠٢)، لافت للنظر في البيت الأخير.

قد ظل هذا الأسلوب نابضاً بمر العصور يتأمله المتذوقون ويتأوله الدالليون^(١٠٣).

وخلاصة القول: إن الشاعر كان متمرداً على تطبيقات الشريعة الإسلامية وليس على الشريعة

نفسها؛ لأننا نجد لديه إيماناً فطرياً يظهر في القصيدة التي هجا فيها الزبرقان، إذ قال:
من يفعل الخير لا لا يذهب العرف بين
وقد جنح الحطياة إلى توظيف إيمانه بما يعزز القيم الخلقية فهو يؤمن بالفلسفة العملية، ففي البيت السابق توظيف لفعل الخير الذي يمتد جزؤه إلى بُعد غيبي، وعلى هذا الأساس المتين ظل الشاعر يتربص بالزبرقان ليعيده إلى الطبقة الاجتماعية الخاصة به محاولاً كبح جماحه في مطاولة أخلاق الطبقة رفيعة الأخلاق، حتى لامه ابن عباس (رض) بقوله: ((والله لو كنت عركت بجنبك بعض ما كرهت من أمر الزبرقان، كان خيراً لك، ولقد ظلمت من قومه من لم يظلمك، وشتمت من لم يشتمك... قال إني والله بهم يا أبا العباس لعالم، قال: ما أنت بأعلم بهم من غيرك. قال: بلى والله يرحمك الله ثم يقول:

أنا ابن بجدتهم علما وتجربة

فسل بسعد تجدني أعلم الناس
سعد بن زيد كثير أن عدتهم

ورأس سعد بن زيد آل شماس
والزبرقان ذنابهم وشرهم

ليس الذنابي أبا العباس كالراس^(١٠٤)
نلاحظ أن الحطياة لم يكن راغباً في طمس الحقائق بل كان يكذب في كشف المستور فيها عن طريق العلم والتجربة التي أثبتت أن الزبرقان لم يكن لينطلق من أرض صلبة في سلوكه، فهو حين يركب إلى عمر ليستعديه على عبد الله بن أبي ربيعة^(١٠٦)، قائلاً: ((هجاني يا أمير



المؤمنين: فسأل عمر عن عبد الله، فقال يا أمير المؤمنين: إني نزلت على مائه فحلاني عنه، فقال عمر، يا زبرقان: أتمنع مائك من ابن السبيل، قال: يا أمير المؤمنين، ألا أمنع ماءً حفر آبائي مجاريه ومستقره وحفرته أنا بيدي؟! فقال عمر: والذي نفسي بيده لئن بلغني أنك منعت مائك من أبناء السبيل لا ساكنتي بنجد أبداً))^(١٠٧)، وهذا الحدث قد ترجمه الحطية بقوله:

وما الزبرقان يوم يحرم ضيفه

بمحتسب التقوى ولا متوكل
ولا عالم ما في غدٍ غير أنه

يرفع أعضاء الحياض بمعول^(١٠٨)
وهكذا يلتقي منظور الخليفة بمنظور
الحطية الأخلاقي انطلاقاً من التجربة العملية -
إن صحت هذه الرواية -، ولكن وعيد الخليفة
للزبرقان لم يستمر في الإيلام مثل سهام الهجاء
التي وجهها الشاعر للخصوم الذين عارض
سلوكهم، وعند هذه النقطة تظهر أهمية الحدس
الشعري للحطية الكاشف عن الحقائق الغامضة
قبل الوصول إلى الهدف عن طريق التجريب
، وبهذا يشعر الحطية، بأهمية شعره في تعزيز
الأخلاق الحميدة عن طريق السخرية بالذم
منها، والسخرية في مفهومها البلاغي: طريق في
الكلام يعبر بها الشخص على خلاف ما يقصده
بالفعل كقولك للبخيل: ((ما أكرمك، والغرض منها
يكون في الأعم الأغلب هجاء مستورا أو توبيخاً
أو ازدراء))^(١٠٩).

وقد بلغ ذروته بما عرف بهجاء الحطية

لنفسه في قوله:

أبت شفتاي اليوم إلا تكلمتا

بسوء فلا أدري لمن أنا قائله
أرى لي وجها قبح الله خلقه

فقبح من وجهه وقبح حامله^(١١٠)
يرى أصحاب الظرف في هجاء الذات نوعاً
من العبث الطريف، لذا ذكره أبو الفتح
الابشيهي (ت ٨٥٠ هـ) في مصنفه (المستطرف من
كل فن مستظرف) بقوله: ((ومن العبث بالهجو ما
روي أن الحطية همّ بهجاء، فلم يجد من يستحقه
فقال....))^(١١١).

ونحن لا نلوم الابشيهي على ما رآه، ذلك أن
طبيعة الإيحاء الرمزي في البيتين قد توحى
بدلالات متعددة وربما متناقضة وكلها صحيحة
في حدود الوقع على نفس المتلقي ووجدانه.
وإذا كان الابشيهي قد رأى في ذلك عبثاً، أو
تندراً، فنحن نرى أن هناك جداً وقصدية غير
مستبعدة عن رؤية الحطية التي اتضح عمق
مراميها وأغراضها البلاغية ودوافعها التي تنم
عن تمرد وقلق وضجر من النظم الاجتماعية
والأعراف والتقاليد وتطبيقات الشريعة، ومن هذا
انطلق الإحساس بالنقد عند الشاعر لكل ما يحيط
به بما ينقّس عن معاناته التي لم يستطيع بإزائها
كتم شفيتها من البوح في تشخيص السوء وتعريفه
على نطاق واسع، وربما اتسعت هذه الرؤية
لتشتمل الوجود كله، فقول الشاعر: (لا أدري لمن
أنا قائله) ربما يعني قلة من يستحق الهجاء حتى
تعذر عليه تحديد الغرض.

إن عدم تعيين موضوع الهجاء يدل على أن



الحدود بين الأدب بوصفه واحدا من الفنون الزمانية التي تتخذ من التتابع اللغوي سلسلة الكلام مادة لها مع الفنون المكانية التشكيلية التي يكون ارتكازها أساسا على التزامن البصري لوحاداتها^(١١٣). وهذا يظهر في قول الشاعر:

أتيت ابن شعل بالحشاشة صاديا

وقد ركدت يوما أجيح السمائم
فقلت له: يا انقع صداي بشربة
من الماء تقصي عنك لومة لائم
فقال: انتسب أعلم مواضع نعمتي
وكان القرى فيكم كحز المقادم
فقلت له: امسك فحسبك إنما

سألتك صرفا من جياذ الحزاقم^(١١٤)
حدد الشاعر نوع الصراع في البيت الأول
بطرفيه (الإنسان / البيئة الشحيحة)، التي جعل
ما بخلت به بيد بخيل مثلها، ولو كان كريما لما
تطور الحدث، وتظهر بنية القصة في الخلاصة
الآتية:

كائنات متفاوتتان (الشاعر العطشان، والبخيل
حائز الماء) مجتمعان مؤقتا يحددان ثنائية تختزل
بإقصاء الأضعف (المهجو)^(١١٥). (فقلت، فقال،
فقلت)، ثم يلجأ الشاعر إلى استعمال الوصف
والمشهد الحواري، وفيه يتساوى زمن الحكاية
(الواقع) مع زمن القصة (السرد)، وذلك ما
يسمى بالمشهد الذي يعطي تعارضا في
المضمون بين الدرامي وغير الدرامي في
القصة. فالدرامي يتطابق فيه زمن الحكاية مع
زمن من القصة (السرد)، وذلك ما يسمى
بالمشهد الذي يعطي تعارضا في المضمون بين

الهجاء عام وشامل لكل أوجه الحياة وموجوداتها
بما فيهم الشاعر نفسه، الذي كان يعاني من
وجوده، فصبّ الهجاء على أقرب غرض
واضح لديه وهو النفس المخلوقة بهذه الهيئة
الذميمة، وهذا يتضمن احتجاجا على الخالق،
ومن دون هذا التأويل يصبح شطر البيت الأول
حشوا جاء به الشاعر لغرض موسيقي بحث
ليلائم قافية البيت الثاني، وهذا أمر مستبعد عند
الشعراء الفحول، أن يأتوا بحشو ما غير دال
ليخدم ما يليه من سلسلة الكلام، ولا سيما إذا كان
النص متكوّنًا من بيتين فحسب.

٥- التعبير بالصورة عن المشهد المنظور:

يظهر المشهد المنظور في أظهر سماته
بالوصف أو بما يسمى بالشعر الوصفي،
وباستعمال أسلوب السرد القصصي الذي يتفاوت
بساطة وتعقيدا، بما يلائم توظيف الحكاية في
الشعر الغنائي.

والسرد أسلوب يستعمل لنقل خبرة المنشئ
إلى القارئ يوضح العلاقة بين العمل الأدبي في
خلقه لعالم وهمي متخيل من جهة، والعالم
الحقيقي المعيش من جهة أخرى^(١١٦). وفيه
يتحقق انسجام من انتقال التواشج الجملي إلى
صعيد أرحب لأركان الخطاب عن طريق
التجاوز الخالق للصورة، وهو تجاوز مكاني
يتحقق عبر استثمار إمكانات اللغة الشعرية في
تقليص الطابع الزمني للغة، بالتركيز على
مجموعة الجمل المتجاورة التي تكوّن بمجموعها
أشبه باللوحة في الفن التشكيلي، وذلك يذيب



الدارمي وغير الدارمي في القصة، فالدارمي يتطابق فيه زمن الحكاية مع زمن القصة^(١١٦).

وإن أبرز عناصر المشهد الدرامي هو الحوار الذي يرسم صورة تساوي شخصية البخيل بضربات سريعة أفادت في سرعتها العطف بالفاء، التي تفيد الترتيب من غير مهلة.

ويستعمل الشاعر تقنية وصف الحدث الواقعي ويخضعه لعملية التحويل بالحذف والتقديم والتأخير والإضافة حتى يصبح الحدث موحياً بدلالات خفية لا يمكن حملها على ظاهر الصورة، ومن ذلك قول الحطيأة في حادثة ((الوليد بن عقبة بن أبي معيط. وهو أخو عثمان بن عفان لأمه حين شرب الخمر بالكوفة، وهو على العراق، فقال لهم [للمصلين] يوماً في صلاة الغداء بعد ما فرغ من الصلاة أأزيدكم؟ فلما دخل منزله دخل عليه رجال من المسلمين فرأوه يقيئ الخمر، وأخذ بعضهم خاتمه من يده وهو لا يدري، فوفدوا إلى عثمان يشكونه فرفعه إليه فضربه الحد))^(١١٧)، فقال الحطيأة:

شهد الحطيأة يوم يلقي ربّه

أن الوليد أحقّ بالعدر

نادى وقد تمتّ صلاتهم

أزيدكم ثملاً وما يدري

ليزيدهم خيراً ولو قبلوا

لقرنت بين الشفع والوتر

خلعوا عنانك إذ جريت ولو

تركوا عنانك لم تزل تجري

ورأوا شمائل ماجد أنفٍ

يعطي على الميسور والعسر

فنزعت مكذوباً عليك ولم

تردد إلى عوز ولا فقر^(١١٨)

يحدد الشاعر طرفي الصراع وهما: الإيمان

التقليدي، والإيمان المبدع، وذلك بتحويل الزيادة

في الركعات المفروضة بسبب السكر، إلى زيادة

في الخير: (أزيدكم ثملاً وما يدري / ليزيدكم

خيراً...) البيت، وبهذا يتحوّل مضمون مفردة

السكر من الإثم إلى وسيط يكشف سريرة

الممدوح الذي غرست فيه سجية الإفراط في

فعل الخير ليعمّ ويربو. فالممدوح إذن مجبول

على إعطاء المزيد وبهذا أصبح التقييد بعدد

الركعات لا قيمة له بإزاء الزيادة في الخير -

بحسب رؤية الشاعر - لأنه قابل المحدود بغير

المحدود، والعدد المجرد بالعدد المعنوي

المطلق (الخير)، وعلى هذا الأساس يكون من

احتج عليه هو البخيل المقيّد بحدود لا يستطيع

تجاوزها، وهذه المعاني التي أوجتها صورة

الحدث الذي حدث فيه تحويل أسلوب كبير هي

ما سيشهد به الحطيأة بين يدي الله تعالى يوم

القيامة وقد جاءت صيغة الشهادة بالماضي دلالة

على ثبوتها وتحققها، وإن كانت موجه إلى

المستقبل البعيد (يوم القيامة)، لتكون تلك الشهادة

عذراً للممدوح الذي أثارت فيه الخمر نشوة

إطالة الصلة بالله، هذه هي الحقيقة التي كشفها

لنا الحطيأة في رؤياه الشعرية، وما ادعاء

المحتجين عليها إلا كذباً (فنزعت مكذوباً

عليك...). وقد جاء كل ذلك بوصف الحدث

بإجراء بعض التحويلات الأسلوبية فيه حتى

أصبح الحدث الواقعي في الخلفية يلقي بظلاله



عن طريق الإيحاء أو الإشارة، بمعنى أن الشاعر شغل بفلسفة الحدث وليس بالحدث نفسه^(١١٩). وهكذا يعدّ التعبير بالصورة عن المشهد المنظور من الشعر الذي يخاطب الحساسية التمثيلية فينا بحيث لا يمكن رؤيته إلا ممثلاً أو متصلاً بالتمثيل؛ لأنه يصور مرحلة تحوّل وانتقال يعرض علينا أشكال التغير الأخلاقي التي تخاطب الإحساس المباشر بحياة النفس المتغير^(١٢٠).

وخلاصة القول إن الصورة الشعرية المعقدة في هجاء الحطياء كانت من الوسائل التعبيرية التي عبّرت عن فلسفة الشاعر الخلقية والاجتماعية والفنية، انطلاقاً من رؤيته الحدسية العميقة بفن الهجاء، وقد كشفت عن مواقف الشاعر الحدية من الوجود، بأسلوب يفجر طاقات اللغة الإيحائية، ذلك أن اللغة المجازية تتحاشى تسمية الأشياء بأسمائها على الرغم من وجود اسم دال عليها، لكن الخلطة التي يحدثها الأسلوب هي التي تولد علاقات جديدة وهذه تولد دلالات ثانوية في التشكيل المكثف في الصورة الشعرية، وليس من شك فيما يوفره هذا التكتيف من طاقة دلالية مضاعفة ذات قدرة توليدية ناتجة عن ترتيب الحقائق المتباعدة أو المتناقضة أحياناً.

الخاتمة:

على الرغم من تميز الحطياء الشاعر المخضرم بين الجاهلية والإسلام بفن الهجاء، إلا أن أغلب الدراسات التي تناولت شعره لم تركز على أهم جوانب الفن وهي الصورة الشعرية

التي هي من أبرز العناصر الموسومة أسلوبياً ذلك أن أهم عناصرها: الخيال والوحدة والموسيقا والتناسب والتوازن وتخير الألفاظ تخيراً فنياً وتأليفها بما يساير التجربة ويعبر عن أحاسيس الشاعر وعواطف فضلاً عن تأثيرها البلاغي، وهذا ما اضطلع له هذا البحث لسد النقص في الدراسات التي تناولت شعر الحطياء، كانت تتناوله من الخارج، بالتركيز على: دوافع الهجاء وعناصر الأوليّة، أي بما يحيط به من الخارج. أما هذه الدراسة فقد عيّنت بدراسة الهجاء من الداخل، إذ سلّطت الضوء على بناء الأسلوبية وتقنياته وبلاغته، وقد توصل البحث إلى جملة من النتائج لعل أهمها ما يأتي:

١. لم ينظر الباحثان إلى مفهوم الصورة الشعرية نظرة بلاغية جزئية، بل توسعا في معناها ليشمل كل ما يتشكل في النص تشكيلاً مكانياً يعبر عن رؤية الشاعر المتجلية في خاصّة تميز الأدب، إلى جانب الإيقاع والموسيقا، وتؤدي وظيفتين: أولاًهما: تقريب المعنوي من المحسوس، وثانيهما: الجمع بين معنيين متباعدين أو متناقضين في مركب يفقد فيه الطرفان صفاتهما الأصلية ويستحيلان معاً إلى شيء جديد.

٢. ظهر نمطان من الصور الشعرية في شعر الحطياء، الأول: سمي الصورة الشعرية البسيطة التي تنشأ من التعبير المباشر مع شيء مع التلوين المجازي



وكانت نماذجها قليلة؛ والآخر: الصورة الشعرية التي تخاطب الخيال وتنقسم عن مرجعياتها لتصبح أداة حرة تعبر عن المعنى الذهني المجرد والحال النفسية والحوادث المحسوس والمشهد المنظور، والنموذج الإنساني، والطبقة البشرية في إطار جمالي ممتع بليغ يثري المتلقي ويعمق وعيه بنفسه ويزيد خبرته بالواقع. وهذا النمط هو الشائع في هجاء الحطياة وهو يعبر عن رؤية فلسفية خاصة بالشاعر تعزز القيم الأخلاقية، وتسهم في تغيير السلوك.

٣. كشف تحليل الصورة الشعرية في هجاء الحطياة عن رسم دقيق لواقع أسلوب محفوف بالسر واللذة، منفتح على وقائع حضارية وجمالية تعلو على المجتمع والتاريخ؛ لأنها تتعامل مع إبداع كلامي يقول مكونات المجتمع والتاريخ ويعيد بناءها متجاوزا المقول فيه حدود الأنية الاجتماعية وسياق النص الزمني والمكاني.

هوامش :

(١) ظ: الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، منها وتطبيقا، د. أحمد علي الدهان: ٣٧٦/١.

(٢) يشير ريتشاردز (I.A. Richards) (١٨٩٦-١٩٧٩م) إلى أن المعنى الكلي في اللغة ذات المستوى العالي المستعملة في الشعر إنما تؤدي عدة وظائف في وقت واحد:

١. الفكرة (أصل المعنى) Sense.

٢. الشعور Feeling ، ويظهر في استعمال اللغة للتعبير عن موقف المنشئ تجاه شيء ما.
٣. النغمة The tone، ويظهر في موقف المتكلم من السامع وإحساسه بكيفية مواجهة الذي يخاطبهم.
٤. القصد Intention وهو الغاية التي يسعى المتكلم إلى بلوغها وهو يفرض قيودا على كلامه تتلاءم وهذه الغاية.
٥. مبادئ النقد الأدبي، أ.أ. ريتشاردز، ترجمة وتقديم د. مصطفى بدوي: ١٥٢-١٥٤، نظرية الأدب، دراسة في المدارس النقدية الحديثة، د. شفيق السيد: ٢١٤-٢١٥.
- (٣) الخيال الخلاق: هو عملية تشكيل متصورات ليس لها وجود بالفعل، أو القدرة على تشكيلها. ظ: معجم مصطلحات الأدب، مجدي وهبة: ١٦٦.
- (٤) ظ: فن الشعر، د. إحسان عباس: ٢٣٨.
- (٥) ظ: دليل الدراسات الأسلوبية، جوزيف ميشال شريم: ٦١، الصورة الفنية في شعر شوقي الغنائي، أنواعها ومصادرها وسماتها، عبد الفتاح محمد عثمان (بحث) منشور في مجلة فصـول، مجلد (٣)، العدد (٢١١)، ١٩٨٢م: ٤٤.
- (٦) ظ: الأسلوب، الرؤية والتطبيق، د. يوسف أبو العدوس: ١١٩.
- (٧) ظ: الخطيئة والتكفير من النبوية إلى التشريعية، قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر، مقدمة ونظرية ودراسة تطبيقية، د. عبد الله محمد الغدامي: ٢٠.
- (٨) النظرية البنائية في النقد الأدبي، د. صلاح فضل: ٤٦٧.
- (٩) ظ: ت. س. إليوت الشاعر والناقد، تأليف: ف. أ. ماثيسن، ترجمة: د. إحسان: ١٧٣.
- (١٠) ظ: فصول في البلاغة، د. محمد بركات حمدي أبو علي: ٩٧.
- (١١) يرى بعض الباحثين أن الدكتور زكي مبارك في كتابه (النثر الفني في القرن الرابع) أول من اعتمد هذا المصطلح في عالم النقد العربي، بدليل قوله في مقدمة



(٢٤) ظ: ديوان الحطية بشرح ابن السكيت والسكري والسجستاني: ٢١٩.

(٢٥) ظ: الشعر والشعراء: أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري، (ت ٢٧٦هـ): ٢١٩.

(٢٦) طبقات فحول الشعراء، محمد بن سلام الجمحي (ت ٢٣١هـ): ١٠٤/١. والطبعة الثانية هم: اوس

بن حجر وبشر بن أبي خازم، وكعب بن زهير والحطية. (٢٧) قدم الحطية ((المدينة وقد أرصدت له قریش

العطايا، والناس في سنة مجدبة وسخطة من خليفة، فمشي أشراف أهل المدينة بعضهم إلى بعض، فقالوا: قد قدم

علينا هذا الرجل وهو شاعر، والشاعر يظن فيحقق، وهو يأتي الرجل من اشرافكم يسأله، فإن أعطاه جهد نفسه

بهرها، وإن حرمه هجاه. فأجمع رأيهم على أن يجعلوا له شيئاً معداً يجمعونه له....)). م.ن: ١١٣/١.

(٢٨) الشعر والشعراء: ٢٢١.

(٢٩) فحول الشعراء، لأبي سعيد الأصبغي (ت ٢١٦هـ): ١٥.

(٣٠) ظ: مبادئ النقد الأدبي: ٥٢٥.

(٣١) في النقد الأدبي، دراسة وتطبيق، د. كمال نشأت: ٢٨.

(٣٢) ديوانه: ٢٧٦، الشعر والشعراء: ٢٤٠.

(٣٣) ظ: "مقالات في الأسلوبية، دراسة: ٨٣-٨٤.

(٣٤) ظ: المعنى وظلال المعنى أنظمة الدلالة في العربية، د. محمد محمد يونس: ٨-٩.

(٣٥) التداولية من أوستن إلى غوفمان، فيليب بلانشيه، ترجمة: صابر الحباشة: ٣٠.

(٣٦) ديوانه: ٢٩٩.

(٣٧) ظ: مقالات في الأسلوبية، دراسة: ٦٢.

(٣٨) يتكون رد العجز على الصدر في النثر بجعل أحد اللفظين المكررين أو المتجانسين أو الملحقين بهما في

أول الفقرة واللفظ الآخر في آخر الفقرة، وفي النظم جعل الأول في آخر البيت والآخر في صدر المصراع الأول

أو في آخره، أو في صدر المصراع الثاني. ظ: تلخيص

كتابه ((وهل يمكن الشك في أن مؤلف هذا الكتاب هو أول من أرجع الصورة الفنية إلى أصول عربية صحيحة، وكان الباحثون يظنونها أثراً من اتصال العرب بالفرس واليونان)). النثر الفني في القرن الرابع، د. زكي مبارك: ٦/١. وهذا الكتاب في الأصل دراسة دكتوراه نوقشت في جامعة باريس عام ١٩٣١م. والنص المذكور هو من مقدمة المؤلف المكتوبة عام ١٩٣٤م. ظ: التصوير الفني في القرآن الكريم، دراسة تحليلية، د. جبر صالح حمادي: ٢٦ هامش (٢).

(١٢) ظ: مفهوم الصورة في الموروث العربي القديم، د. ناصر حلاوي: ٢٣٠.

(١٣) ظ: الحيوان، أبو عثمان بن بحر الجاحظ (ت ٢٥٥هـ): ١٣١. وفيه: ((إنما الشعر صناعة وضرب

من النسيج وجنس من التصوير)).

(١٤) دلائل الإعجاز، أبو بكر عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١هـ): ٥٠٨.

(١٥) ظ: م.ن.

(١٦) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني (ت ٦٨٤هـ): ٨٩.

(١٧) ظ: في النقد الجمالي رؤية في الشعر الجاهلي، د. احمد محمود خليل: ٢١٢.

(١٨) ظ: في النقد الأدبي، د. سهير القلماوي: ١٢٦.

(١٩) ظ: الصورة في النقد الأوربي، محاولة لتطبيقها على شعرنا القديم. د. عبد القادر الرباعي، (بحث)، مجلة

المعرفة، السنة (١٧) العدد (٥٤)، ١٩٧٩م: ٤٢.

(٢٠) ظ: الموسوعة الفلسفية وضع لجنة من العلماء والأكاديميين السوفياتيين، بإشراف م. روزنتال وي

يودين. ترجمة سمير كرم: ٢٧٨.

(٢١) ظ: نظرية الأدب، دراسة في المدارس النقدية الحديثة: ١٦٢-١٦٣.

(٢٢) ظ: معايير تحليل الأسلوب، ميكائيل ريفاتير، ترجمة وتقديم، د. حميد الحمداني: ٦٩.

(٢٣) ظ: نظرية البنائية في النقد الأدبي: ٣٥٩.



(٥٦) أشار الجرجاني (ت ٤٧١هـ) إلى الاستعارات الميتة في قوله: ((أفلا ترى أنك تجد في الاستعارة العاميَّ المبتذل، كقولنا: (رأيت أسدا)، و(ورددت بحرا)، و(لقيت بدرا)...)). دلائل الإعجاز: ٧٤.

ومن الاستعارات الميتة قولنا: رقبة الجسر، وعنق الزجاجة، وراجل الكرسي وغيرها في كلامنا اليومي، وهي لا تلفت النظر ولا تؤدي وظيفة فنية، لذا صُنفت ضمن اللغة في تمييز سوسير بين اللغة والكلام، ذلك أن اللغة تعد مجموعة من الانزياحات الفردية التي يصنعها مستعملو اللغة. ظ: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، د. أحمد محمد ويس: ٧.

(٥٧) ديوانه: ٧٩، الشعر والشعراء: ٢٢٠.

(٥٨) ظ: لسان العرب ابن منظور: ٩٧/٩ (عدا)، و ٣٣٥/١٤ (نول)، و ٢١٩/١٥ (وجد).

(٥٩) تنتظر القصة كاملة في: الشعر والشعراء: ٢٢١.

(٦٠) الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير وموازنة: ٣٤٨.

(٦١) ظ: لسان العرب: ١٩٤/٤ (خلق).

(٦٢) ظ: تهذيب الأخلاق وتطهير الأعراق، لأبي علي أحمد بن محمد بن يعقوب (مسكويه) (ت ٤٢١هـ): ٥١-٥٢.

(٦٣) ظ: الأسس الجمالية في النقد العربي: ٣٥٢-٣٥٣.

(٦٤) ديوانه: ٣٢٠.

(٦٥) م. ن: ٣٠٥.

(٦٦) م. ن: ٢٧٣.

(٦٧) ظ: لسان العرب: ٣٤٠/٤ (هجر).

(٦٨) ظ: مقالات في الأسلوبية، دراسة: ٧٠.

(٦٩) شعر زهير بن أبي سلمى، صنعة الأعلام الشنتمري: ٦٨.

(٧٠) ظ: معجم مصطلحات الأدب: ٤٤٧-٤٤٨.

(٧١) ديوانه: ٤٨٢. أفرخ: ذهب عنه الفرخ، يقال: ليفرخ روعك أي ليخرج عنك فرحك، كما يخرج الفرخ من البيضة، وعلته السمادير ملبسا، كناية عن انتشائه فرحا، وقد غشت عيناه الدموع. والفواق: تردد الشهقة العالية،

المفتاح في المعاني والبيان والبديع، الخطيب القزويني، جلال الدين محمد بن عبد الرحمن: ٢٠٢.

(٣٩) ظ: فلسفة اللغة عند لودفيغ فتنغشتين، جمال حمود: ٢٣٦.

(٤٠) ديوان الأخطل، شرحه وقدم له مهدي محمد ناصر الدين: ١١١.

(٤١) ديوانه: ٤٥.

(٤٢) البيان والتبيين، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (ت ٢٥٥هـ): ٣٨/٤.

(٤٣) لم يورد السكري هذا البيت في شرحه.

(٤٤) ديوانه: ٢٧٧، الشعر والشعراء: ٢٢٠.

(٤٥) ظ: بلاغة الخطاب وعلم النص، د. صلاح فضل: ٦٦.

(٤٦) ظ: مقالات في الأسلوبية، دراسة د. منذر عياشي: ٢١٩.

(٤٧) سورة البقرة: ١٦.

(٤٨) دلائل الإعجاز: ٤٢٩.

(٤٩) ظ: م. ن: ٤٣١.

(٥٠) ظ: البلاغة العربية قراءة أخرى، د. محمد عبد: ١٣٢-١٣٣.

(٥١) ديوانه: ٣٧٨.

(٥٢) العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب المتنبي: ٩.

(٥٣) سورة الشورى: ٤٢.

(٥٤) النوع الأول: هو الغموض اللساني الذي يصيب النظام اللغوي وقواعده، والآخر: الغموض الأدبي ويحصل عندما تخرج اللغة من نطاق الاتصال اللغوي لتدخل في نطاق الاتصال الجمالي وبه عرف الغموض أو التعقيد (الفني) في الشعر بأنه فضيلة الشعر الكبرى. ظ: الأسس الجمالية في الشعر العربي، عرض وتفسير وموازنة، د. عز الدين إسماعيل: ٣٥٣، دراسات لسانية تطبيقية، مازن الوعر: ١٠٨.

(٥٥) ظ: نظرية الأدب، أوستن وارين ورينيه ويليك، ترجمة محيي الدين صبحي: ٢٥١-٢٥٢.



(٩٠) مبادئ النقد الأدبي: ١٠٧.

(٩١) طبقات فحول الشعراء: ١١٢/١.

المرائر: عزة النفس، يق ول: قتلوا فهوت نجوم مع كل نفس نجم لم يقبل ضيما ولا ذلا ولا مات على فراشه، وأراد بالبيت الثالث تصوير صفة معيبة عند العرب وهو الموت في غير سوح الوعى حمية وحفاظا كموت الفتاة المقصورة في بيت أهلها لا يعلم إلا باستيقاظ الناس على صوت الباكين عليها. م.ن: هامش (٣) و (٥).

(٩٢) ظ: اسم التفضيل: هو الصفة الدالة على المشاركة والزيادة كـ (أكرم)، ظ: قطر الندى وبل الصدى، أبو محمد عبد الله جمال الدين بن هشام الأنصاري (ت ٧٦١هـ): ٢٨٠.

(٩٣) الالتفات عدول من الغيبة إلى الخطاب أو من الخطاب إلى الغيبة أو من الغيبة إلى المتكلم. ظ: التبيان في علم البيان المطلع على إعجاز القرآن، ابن الزمكاني (ت ٦٥١هـ): ٤٣٥. ووسع بعضهم الالتفات اعتمادا على أثره في المتلقي ليشمل كل صيغ تناوب الأفعال من ماضٍ إلى مستقبل، أو من مستقبل إلى ماضٍ، وتناوب صيغ الأفراد والجمع إلى غير ذلك. ظ: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ضياء الدين بن الأثير (ت ٦٣٨هـ): ١٧١/٢، المعجم المفصل في الأدب، د. محمد التونجي: ١٢٤.

(٩٤) ظ: التفكير الأسلوبي، رؤية معاصرة في التراث النقدي والبلاغي في ضوء علم الأسلوب الحديث، د. سامي محمد عبانة: ٢١٦.

(٩٥) ظ: طبقات فحول الشعراء: ١١٥/١.

(٩٦) ديوانه: ٢٨٣ - ٢٨٤.

(٩٧) الشعر والشعراء: ١١٦/١.

(٩٨) ظ: معجم مصطلحات الأدب: ٥٣٨.

(٩٩) ظ: معايير تحليل الأسلوب: ٥٨.

(١٠٠) ظ: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني الأزدي (ت ٤٥٦هـ): ١٧٠/٢، منهاج البلغاء وسراج الأدباء: ٣٥.

وهو حال يأخذ الإنسان عند الفزع. ظ: لسان العرب: ٢١٣/١٠ (فـ) (رخ)، و ٣٥٧/٦ (سدر)، و ٣٥١/١٠ (فوق).

(٧٢) ديوانه: ٣٠٥.

(٧٣) ديوانه: ٣٠٦.

(٧٤) م.ن: ٣٠٦.

(٧٥) ظ: الإشارة الجمالية في المثل القرآني، دراسة، د. عشتار داود محمد: ١٠٦.

(٧٦) ديوانه: ٢٩٩.

(٧٧) م.ن: ٢٣٩.

(٧٨) سورة آل عمران: ١٥٩.

(٧٩) ظ: مقالات في الأسلوبية، دراسة: ٦٢.

(٨٠) ظ: تلخيص المفتاح: ١٦٦.

(٨١) ظ: دلائل الإعجاز: ٧١.

(٨٢) ديوانه: ١٢٤.

(٨٣) ظ: شرح المفصل للزمخشري، لموفق الدين يعيش بن علي بن يعيش الموصلي (ت ١٤٣هـ): ٣/٥.

(٨٤) سورة الأنعام: ١٥١.

(٨٥) الشعر والشعراء: ٢٢٤.

(٨٦) ديوانه: ١٢٤.

(٨٧) م.ن: ١٢٤ - ١٢٥.

حرب السبوس: هي حرب جرت في الجاهلية بين قبيلتي بكر وتغلب ابني وائل، وقد استمرت مدة أربعين سنة، إثر قتل حساس لكليب لقتله ناقة السبوس، ووقعت الحرب بين الطرفين وكانت تتخللها معارك منها: يوم النهر يوم الذنائب، ويوم تلاحق اللمم وغيرها. ظ: الكامل في التاريخ، ابن الأثير، أبو الحسن علي بن أبي الكرم محمد بن محمد بن عبد الكريم (ت ٦٣٠هـ): ٤٤٩/١.

(٨٨) موسوعة نظرية الأدب، مجموعة من الكتاب الروس، ترجمة د. نصيف التكريتي، المجلد (٢)، القسم (١): ١٥٠.

(٨٩) الفن الرمزي الكلاسيكي الرومانسي، هيجل، ترجمة جورج طرابيشي: ١٦٣.



ترجمة فريد انطونيوس: ١٠٢، مدخل إلى نظرية القصة تحليلًا وتطبيقًا، سمير المرزوقي، وجميل شاكر: ٨٦، بلاغة الخطاب وعلم النص، د. صلاح فضل: ٢٠٢، خطاب الحكاية بحث في المنهج، جيرارد جنيت، بحث في المنهج، ترجمة محمد معتصم عبد الجليل الأزدي، وعمر حلي: ١١٢.

(١١٧) سير أعلام النبلاء، شمس الدين محمد بن أحمد بن عثمان الذهبي (ت ٧٤٨هـ): ٢١٢/٤-٢١٣.

(١١٨) ديوانه: ٢٣٧.

(١١٩) ظ: آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، د. عبد الناصر هلال: ٢١٦.

(١٢٠) ظ: فكرة المسرح، فرنسيس فرجسون، ترجمة جلال العشري: ٣٠، و ٥٠.

المصادر والمراجع:

❖ القرآن الكريم .

١. آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، د. عبد الناصر هلال، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط ١، ٢٠٠٦م.
٢. الأسس الجمالية في الشعر العربي، عرض وتفسير وموازنة، د. عز الدين إسماعيل، دار الشؤون الثقافية العامة، ط ٣، ١٩٨٦م.
٣. الأسلوب، الرؤية والتطبيق، د. يوسف أبو العدوس، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان - الأردن، ط ١، (١٤٢٧هـ/ ٢٠٠٧م).
٤. الإشارة الجمالية في المثل القرآني، دراسة، د. عشتار داود محمد،

- (١٠١) معايير تحليل الأسلوب: ٥٧.
- (١٠٢) م. ن: ٥٩.
- (١٠٣) أشار الزمخشري (ت ٥٣٨هـ)، إلى أن ((الطعم بمعنى الذوق، ليستوي فيه المأكول والمشروب، ومنه قوله تعالى: ﴿وَمَنْ لَمْ يَطْعَمْهُ فَإِنَّهُ مِنِّي﴾ وفي قول الحطيأة: الكاسي، قال بعضهم: الكاسي الخمر، أراد الذائق (الخمر)). الفائق في غريب الحديث، محمود بن عمرو الزمخشري: ٢/٢٨٢، في حين ذهب الرازي (ت ٧٢١هـ) إلى ربطها بالمجاز العقلي استنادا إلى الفراء، قال: ((ومنه قول الحطيأة دع المكارم).....) قال الفراء: بمعنى المكسو، كماء دافق وعشية راضية. ظ: مختار الصحاح، لمحمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي (ت ٦٠٦هـ): ٢٣٨. ظ: معاني القرآن، أبو زكريا يحيى بن زياد الفراء (ت ٢٠٧هـ): ١٨٢/٣.
- (١٠٤) ديوانه: ٣٨٤.
- (١٠٥) م. ن: ٢٩٣-٢٩٤.
- (١٠٦) كان عبد الله بن أبي ربيعة تاجرا، وقد ولاه الرسول ﷺ على الجند وهي ولاية إسلامية من ولايات اليمن الثلاث وهي: الجند، صنعاء، حضرموت. ظ: ديوان الحطيأة: ٢٩٤.
- (١٠٧) ديوانه: ٢٩٤-٢٩٥.
- (١٠٨) م. ن: ٢٩٥.
- (١٠٩) معجم مصطلحات الأدب: ٢٦٣.
- (١١٠) ديوانه: ٢٨٢.
- (١١١) المستظرف من كل فن مستظرف، شهاب الدين محمد بن أحمد الأبهسي (ت ٨٥٠هـ): ٤/٢.
- (١١٢) ظ: النقد التطبيقي التحليلي، د. عدنان خالد عبد الله: ٦٥.
- (١١٣) ظ: الإشارة الجمالية في المثل القرآني: ٩٢-٩٣.
- (١١٤) ديوانه: ٣٥٤.
- (١١٥) ظ: دليل الدراسات الأسلوبية: ١٤.
- (١١٦) ظ: بحوث في الرواية الجديدة، ميشال بوتور،



١٠. التبيان في علم البيان المطلع على إعجاز القرآن، ابن الزمكاني (ت ٦٥١هـ)، تحقيق: د. أحمد مطلوب ود. خديجة الحديثي، مطبعة العناني، بغداد، ط ٢، (١٣٨٣هـ/١٩٦٤م).
١١. التداولية من أوستن إلى غوفمان، فيليب بلانشيه، ترجمة: صابر الحباشة، دار الحوار، سورية، اللاذقية، ط ١، ٢٠٠٧م.
١٢. ت.س. إليوت الشاعر والناقد، تأليف: ف.أ. ماثيسن، ترجمة: د. إحسان عباس، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، ١٩٦٥م.
١٣. التصوير الفني في القرآن الكريم، دراسة تحليلية، د. جبر صالح حمادي، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط ١، (١٤٢٨هـ/٢٠٠٧م).
١٤. التفكير الأسلوبي، رؤية معاصرة في التراث النقدي والبلاغي في ضوء علم الأسلوب الحديث، د. سامي محمد عابنة، جدارا للكتاب العالمي، عمان، الأردن، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ٢٠٠٧م.
١٥. تلخيص المفتاح في المعاني والبيان والبديع، الخطيب القزويني، جلال الدين محمد بن عبد الرحمن، قرأه وكتب منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٥م.
٥. الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، د. أحمد محمد ويس، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، الحمراء، ط ١ (١٤٢٦هـ/٢٠٠٥م).
٦. بحوث في الرواية الجديدة، ميشال بوتور، ترجمة فريد انطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط ١، ١٩٧١م النقد التطبيقي التحليلي، د. عدنان خالد عبد الله، سلسلة كتب شهرية، دار الشؤون العامة، بغداد، العراق، ط ١، ١٩٨٦م.
٧. بلاغة الخطاب وعلم النص، د. صلاح فضل، عالم المعرفة، سلسلة كتب شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة، الكويت، (صفر ١٤١٣هـ/آب ١٩٩٢م).
٨. البلاغة العربية قراءة أخرى، د. محمد عبد المطلب، مكتبة لبنان، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط ١، ١٩٩٧م.
٩. البيان والتبيين، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (ت ٢٥٥هـ)، تحقيق عبد السلام هارون، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ط ٢ (١٣٨٠هـ/١٩٦٠م).



محمود محمد شاكر، دار المدني
بجدة، ط ٣، (١٤١٣هـ/١٩٩٢م).

٢٢. دليل الدراسات الأسلوبية، جوزيف
ميشال شريم، مجد المؤسسة الجامعية
للدراسات والنشر
والتوزيع، بيروت، ط ٢، (١٤٠٧هـ -
١٩٨٧م).

٢٣. ديوان الأخطل، شرحه وقدم له مهدي
محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية،
بيروت، لبنان، ط ٢، ١٩٩٤م.

٢٤. ديوان الحطياة بشرح ابن السكيت
والسكري والسجستاني، تحقيق نعمان
أمين طه، شركة ومكتبة مصطفى البابي
الحلبي وأولاده بمصر، ط ١، (١٣٧٨هـ -
١٩٩٧م).

٢٥. سير أعلام النبلاء، شمس الدين محمد
بن أحمد بن عثمان الذهبي (ت ٧٤٨هـ)،
تحقيق مصطفى عبد القادر عطا، دار
الكتب العلمية،
بيروت، لبنان، ط ١، (١٤٢٥هـ/٢٠٠٤م).

٢٦. شرح المفصل للزمخشري، لموفق
الدين أبي البقاء يعيش بن علي بن يعيش
الموصللي (ت ١٤٣هـ)، قدم له ووضع
هوامشه وفهارسه، د. أميل بديع
يعقوب، دار الكتب العلمية، بيروت -
لبنان، ط ١، (١٤٢٢هـ/٢٠٠١م).

٢٧. شعر زهير بن أبي سلمى، صنعة
الأعلم الشنتمري، تحقيق: د. فخر الدين

حواشيه وقدم له: د. ياسين الأيوبي،
المكتبة العصرية، بيروت،
ط ١ (١٤٢٣هـ/٢٠٠٢م)

١٦. تهذيب الأخلاق وتطهير الأعراق،
لأبي علي أحمد بن محمد بن يعقوب
(مسكويه) (ت ٤٢١هـ)، تقديم الشيخ
حسن تميم، طبع مطبعة سرور،
انتشارات زاهدي، ط ١، ١٣٨٢هـ

١٧. الحيوان، أبو عثمان بن بحر الجاحظ
(ت ٢٥٥هـ)، تحقيق وشرح عبد السلام
هارون، مكتبة مصطفى البابي الحلبي
(د.ت)

١٨. خطاب الحكاية بحث في المنهج،
جيرارد جنيت، بحث في المنهج، ترجمة
محمد معتصم عبد الجليل الأزدي، وعمر
حلي، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع
القومي للترجمة، ط ٢، ١٩٩٧م.

١٩. الخطيئة والتكفير من النبوية إلى
التشريحية، قراءة نقدية لنموذج إنساني
معاصر، مقدمة ونظرية ودراسة تطبيقية
د. عبد الله محمد الغدامي، النادي الأدبي
الثقافي، جدة، ط ١، ١٩٨٥م.

٢٠. دراسات لسانية تطبيقية، مازن الوعر،
دار إطلال للدراسات والترجمة
والنشر، ط ١، ١٩٨٩م

٢١. دلائل الإعجاز، أبو بكر عبد القاهر
الجرجاني (ت ٤٧١هـ)، قرأه وعلق عليه



٣٣. العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، ناصيف اليازجي، دار القلم، بيروت، لبنان، ط٢، (د.ت.).

٣٤. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني الأزدي (ت ٤٥٦ هـ)، حقه وفصله وعلق على حواشيه محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، للنشر والتوزيع والطباعة، بيروت، لبنان، ط٤ (١٩٧٢ م).

٣٥. الفائق في غريب الحديث، محمود بن عمرو الزمخشري، تحقيق: علي محمد الجاوي، د. محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعرفة، لبنان، ط٢، (د.ت.).

٣٦. فحولة الشعراء، لأبي سعيد الأصمعي (ت ٢١٦ هـ)، شرح وتحقيق ونشر الأستاذ محمد عبد المنعم خفاجي وطه محمد الزيني، المطبعة الأميرية بالأزهر، القاهرة، ط١، (١٣٧٢ هـ/١٩٥٣ م).

٣٧. فصول في البلاغة، د. محمد بركات حمدي أبو علي، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، ط١، (١٤٠٣ هـ/١٩٨٣ م).

٣٨. فكرة المسرح، فرنسيس فرجسون، ترجمة جلال العشري، مراجعة دريني خشبة، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٦٤ م.

قباوة، المكتبة العربية، حلب، سوريا، ط١ (١٣٩٠ هـ/١٩٧٠ م).

٢٨. الشعر والشعراء، أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الديوري، (ت ٢٧٦ هـ)، حقق نصوصه وعلق حواشيه وقدم له عمر الطباع، شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت - لبنان، ط١، (ت ١٤١٨ هـ/١٩٩٧ م).

٢٩. الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، منهاجاً وتطبيقاً، د. أحمد علي الدهان، دار إطلال للدراسة والترجمة والنشر، ط١، ١٩٨٦ م.

٣٠. الصورة الفنية في شعر شوقي الغنائي، أنواعها ومصادرها وسماتها، عبد الفتاح محمد عثمان، بحث منشور في مجلة فصول، مجلد (٣)، العدد (٢١١)، ١٩٨٢ م.

٣١. الصورة في النقد الأوربي، محاولة لتطبيقها على شعرنا القديم. د. عبد القادر الرباعي، مجلة المعرفة، السنة (١٧) العدد (٥٤)، ١٩٧٩ م.

٣٢. طبقات فحول الشعراء، محمد بن سلام الجمحي (ت ٢٣١ هـ)، قرأه وشرحه محمود محمد شاكر دار المدني بجدة (د.ت.).



عبد الله القاضي، ط٤، دار الكتب العلمية، بيروت، (١٤٢٤ هـ/٢٠٠٣ م).
 ٤٧. لسان العرب، للعلامة ابن منظور (ت ٧١١ هـ)، طبعة اعتنى بتصحيحها: أمين محمد عبد الوهاب ومحمد الصادق العبيدي، دار التراث العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط٣، (د.ت).
 ٤٨. مبادئ النقد الأدبي، أ.أ. ريتشاردز، ترجمة وتقديم د. مصطفى بدوي، مراجعة د. لويس عوض، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة (د.ت).
 ٤٩. المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ضياء الدين بن الأثير (ت ٦٣٨ هـ)، قدم له وحققه وعلق عليه، د. أحمد الحوفي ود. بدوي طبانة، مكتبة نهضة مصر، ط١ (١٣٨٠ هـ/١٩٦٦ م).
 ٥٠. مختار الصحاح، لمحمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي، منشورات دار ومكتبة الهلال، بيروت، لبنان، ١٩٨٨ م.
 ٥١. مدخل إلى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقاً، سمير المرزوقي، وجميل شاكر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦ م.
 ٥٢. المستظرف من كل فن مستظرف، شهاب الدين محمد بن أحمد الأبيشي (ت ٨٥٠ هـ)، تحقيق د. مفيد

٣٩. فلسفة اللغة عند لودفيغ فغنشتين، جمال حمود، الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط١ (١٤٣٠ هـ/٢٠٠٩ م).
 ٤٠. فن الشعر، د. إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت - لبنان، ط٣ (د.ت).
 ٤١. الفن الكلاسيكي الرومانسي الرمزي، هيجل، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط٢، ١٩٨٦ م.
 ٤٢. في النقد الأدبي، دراسة وتطبيق، د. كمال نشأت، مكتبة الأندلس، بغداد، ١٩٧٠ م.
 ٤٣. في النقد الأدبي، د. سهير القلماوي، مركز الكتب العربية، ١٩٨٨ م.
 ٤٤. في النقد الجمالي رؤية في الشعر الجاهلي، د. أحمد محمود خليل، دار الفكر، دمشق - سوريا، بيروت - لبنان، ١٩٩٦ م.
 ٤٥. قطر الندى وبل الصدى، أبو محمد عبد الله جمال الدين بن هشام الأنصاري (ت ٧٦١ هـ)، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، ط٧، (١٣٧٤ هـ/١٩٥٤ م).
 ٤٦. الكامل في التاريخ، ابن الأثير، أبو الحسن علي بن أبي الكرم محمد بن محمد بن عبد الكريم (ت ٦٣٠ هـ)، تحقيق: أبي الفداء



وتقديم: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار
الكتب الشرقية، تونس، ١٩٦٦م.

٦٠. الموسوعة الفلسفية وضع لجنة من
العلماء والأكاديميين السوفييتيين
، بإشراف م. روزنتال وي. يودين.
ترجمة سمير كرم، دار الطليعة، بيروت
، ط٥، ١٩٨٥م.

٦١. موسوعة نظرية الأدب، مجموعة من
الكتاب الروس، ترجمة د. نصيف
الكريتي، دار الشؤون الثقافية العامة،
بغداد، ١٩٩٠م، المجلد (٢)، القسم (١).
٦٢. النثر الفني في القرن الرابع، د. زكي
مبارك، دار الجيل، بيروت ١٩٧٥م.

٦٣. نظرية الأدب، أوستن وارين ورينيه
ويليك، ترجمة محي الدين صبحي،
مراجعة دكتور حسام الخطيب، المجلس
الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم
الاجتماعية، مطبعة خالد
الطرايبشي، (١٣٩٢هـ/١٩٧٢م).

٦٤. نظرية الأدب، دراسة في المدارس
النقدية الحديثة، د. شفيق السيد، مكتبة
الآداب، القاهرة،
ط١ (١٤٢٩هـ/٢٠٠٨م).

٦٥. النظرية البنائية في النقد
الأدبي، د. صلاح فضل، دار الشؤون
الثقافية، بغداد، ط٨، ١٩٧٨، ٣م

قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢،
١٩٨٦م

٥٣. معاني القرآن، أبو زكريا يحيى بن
زياد الفراء (ت ٢٠٧هـ)، تحقيق عبد
الفتاح أحمد شلبي، الهيئة المصرية العامة
للكتاب، ط٢، ٢٠٠١م.

٥٤. معايير تحليل الأسلوب، ميكائيل
ريفاتير، ترجمة وتقديم د. حميد
الحمداني، منشورات دراسات سال، دار
النجاح الجديدة البيضاء، ط١، ١٩٩٣م.
٥٥. المعجم المفصل في الأدب، د. محمد
التونجي، دار الكتب العلمية،
بيروت، لبنان، ط٢،
(١٤١٩هـ/١٩٩٩م).

٥٦. المعنى وظلال المعنى أنظمة الدلالة
في العربية، د. محمد محمد يونس علي
، دار المدار الإسلامي، ردمك، دار
الكتب الوطني، بنغازي ليبيا، ط٢،
٢٠٠٧م.

٥٧. مفهوم الصورة في الموروث العربي
القديم، د. ناصر حلاوي، بحث منشور
في مجلة الأقلام، السنة (٥) العدد (٧)، دار
الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٠م

٥٨. مقالات في الأسلوبية، دراسة د. منذر
عياشي، منشورات اتحاد الكتاب
العرب، ١٩٩٠م

٥٩. منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم
القرطاجني (ت ٦٨٤هـ)، تحقيق



expressing the abstract meaning the physical status , the real scene and the human sample within a deep and fantastic aesthetic frame enriched the receiver.

3. The analysis of imagery in Al-Hutayah's satire reveals an exact diagram of a stylistic status that is charming and delightful with cultural and esthetic facts that go beyond society and history because they deal with a speech creativity, attribute speech to society and history elements and re-build them overcoming the social immediacy limits and time-place text context.

Abstract

The research conclude the following:

1. The tow researchers didn't look at imagery in partial rhetoric way , rather they studied its all details that represent the poet's clear vision upon literature, the poet's clear vision upon literature, rhythm and music, it performs two jobs: to approximate the abstract to the physical, and to collect two contradicting in one compound where the two parts lose their original cartelistic to be a new thing.
2. There are two types of imagery in Al-Hutayh's poetry, the first is the simple imagery that came from the direct expression , it has few samples, the second one is the imagery that address imagination by being a free tools