

(بناء المشهد الشعري عند الهذليين)

أحمد يعقوب عطاء الله عثمان الجبوري

مديرية تربية صلاح الدين / قسم تربية الشرفاظ

(قدم للنشر في ٢٠٢١/٩/٣٠ قبل للنشر في ٢٠٢١/١١/٨)

المخلص :

أن النص الأدبي لا بد أن يتوفر فيه عنصر التخييل والمحاكاة الذي يجعله قادرًا على تحريك المتلقي والسامع ووضعه في حالة تركيز وأنشداد إليه، فلغة الشعر تقوم على تكثيف دلالة الخطاب الشعري وهذا التكثيف في لغته توفره الإنزيحات في فنون الشعر من استعارة وتراكيب للغوية وجوانب صوتية وحروف عبر ما تحتويه اللغة من دلالات تدفع المتلقي وتهزه إلى تفجير دلالة المفردة في السياق والبناء الذي ترد فيه، فالمفردة ليست لها دلالة تنحصر بها في نص شعري واحد بل تتوالد وتتكاثر وتنمو بحسب السياق والنسق وقدرة وإمكانية المتلقي على التعامل معها، ويدرس هذا البحث بناء المشهد الشعري في شعر الهذليين عبر الجسور التركيبية والدلالات الصوتية ودورها في رقد مشهد تزدهم فيه المشاهد بتعدد أحداثها وبنمو شخصياتها وبصراعها فيندفع المتلقي كاشفًا عنها ومتأثرًا فيها، أن النص الشعري الهذلي كشف عن مقدرة وقدرة الهذلي التي يتمتع بها ، فمقدرته تقوم على تكثيف المشاهد وتنامي وتسريع الصراع والحوار بين الشخصيات عبر أفعال وتراكيب وأصوات أنطوت على دلالات صنعت الحدث وكثفته وأكسبت المشهد الشعري فنيةً وجماليةً ، وأظهرت الشاعر الهذلي كمنتج يقدم المشاهد والأحداث بطريقة متتابعة سلسلة، وقدرته تكمن في تحريك مشاعر المتلقي وجلب انتباهه عبر شحن المشاهد الشعرية بمواقف تقوم على التسلسل في سرد الأحداث وصناعة الصور مما مكننا أن نرى ونشاهد الأشخاص والأماكن والزمان في حالة حركة خارجة عن قيود الثبات والبقاء فصارت المشاهد تُرى وتُسمع وكأنها في متناول المتلقي .

تتوهج أهمية الموضوع_ بناء المشهد الشعري في شعر الهذليين_ في قدرته على تحريك المشاهد وتكثيف الدلالة وجعلها في نسق درامي متتابع متسلسل متنامي الأحداث جاعلة المتلقي سامعًا ومعانيًا وشاهدًا لها .

(Construction of the Poetic Scene for the Hythalists)

Ahmed Yaqoub Atallah Ghathwan Al-Jubouri
Salah al-Din Education Directorate / Shirqat Education
Department

Abstract

The literary text must contain the elements of imagination and surprise, and these elements are provided by shifts in metaphor, linguistic structures, phonetic aspects, and letters through which the language contains shifts that push and shake the recipient and its role in supplying a scene in which the scenes are crowded, prompting the recipient to reveal and be affected by it, that the Al-Hudhali poetic text revealed the ability and ability of Al-Hudhali, which he enjoys. The poetic artistically and aesthetically showed the poet Al-Hudhili as a producer that presents scenes and events in a sequential, sequential manner, and its ability lies in moving the feelings of the recipient and attracting attention by charging poetic scenes with situations based on a sequence in narrating events and making images, which enables us to see and see people, places and time in a state of moving beyond the constraints of stability and survival. within reach of the recipient.

Its importance in the poetic text lies in its ability to move the scenes and intensify the significance and make them in a dramatic sequential sequence of growing events, making the recipient a listener, beholder, and witness to it.

Keywords: poetic scene, linguistic structures, the structure and significance of sounds.

توطئة :

أن المشهد الشعري هو لقطة فنية تنتقل الوقائع والشخصيات والأحداث والصراع ، وعقدتها وذروتها من خلال البنى التركيبية للأفعال والجمال الأسمية والأصوات اللغوية نقلاً فنياً قادراً على أن يجعل المتلقي يُركب صوراً وأفعالاً يهيم معها في آفاق خياله ، فالمشهد مأخوذ من معنى الحضور والرؤية والمعاناة ^(١)، ف ((أفضل الوصف الشعري ما قلب السمع بصراً ، وجعل المتلقي يتمثل مشهداً منظوراً كأنه يراه ويعانيه)) ^(٢)، فنرى المشاهد عبر النص الشعري بشخصياتها وأحداثها وصراعها وألوانها وزمانها ومكانها وهي تتحرك من خلال لغة شعرية تغوص في أعماق المتلقي فتظهره باكياً ضاحكاً مذهولاً ف ((فتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخليها وتصورها ، أو تصور شيء آخر بها أنفعالاً من غير رؤية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض)) ^(٣).

أن فاعلية وجمالية المشهد في شعر الهذليين تكمن في أنه ((يحول القراء أو المستمعين إلى شهود قد انتقلوا إلى مسرح الأحداث نقلاً ، حيث تتوالى المشاهد وتتنوع الأحداث ثم لا يلبث القارئ أو السامع أن ينسى أنها كلمات تتلى وأمثالاً تضرب، بل هي مشاهد تعرض وأحداث تقع)) ^(٤).

فلغة الشعر هي لغة قادرة على أن تستفز وعي المتلقي من خلال تخليها عن دلالاتها المعجمية والثابتة فلا يمكن أن تكون اللغة مجرد أصوات والفاظٍ وتراكيبٍ بل دلالاتٍ ومشاهد تتخطى الواقع لتنتقل المُشاهد إلى فضاءٍ أوسع وأرحب فتجعله في حالة تأثيرٍ مستمر .

يُتابع المشاهد أبا ذؤيب الهذلي وهو يرسل مشاهد الموت والعدم في مشهد شعري وبناءٍ تركيبية يظهر فيه فارسان يعتليان سهوة المجد نسباً وشجاعةً وكرماً ويحملان سيوف مشرعة تنهل من صدور الأعداء دمًا وراحًا ، فيقول :

| | |
|--|---|
| فَتَنَازَلًا وَتَوَافَقَتْ خَيْلَاهُمَا | وَكِلَاهُمَا بَطَلُ الْقَاءِ مُخَدَّعٌ |
| يَتَنَاهَبَانِ الْمَجْدَ كُلَّ وَاثِقٍ | بِبَلَائِهِ وَالْيَوْمُ يَوْمٌ أَشْنَعُ |
| وَكِلَاهُمَا مُنَوَّشِحٌ ذَا رَوْنِقٍ | عَضْبًا إِذَا مَسَّ الْكَرْيَهَةَ يَقْطَعُ |
| وَكِلَاهُمَا فِي كَفِّهِ يَزْنِيَّةٌ | فِيهَا سِنَانٌ كَالْمَنَارَةِ أَضْلَعُ |
| وَعَلَيْهِمَا مَادِيَّتَانِ قَضَاهُمَا | دَاوُودٌ أَوْ صَنْعُ السَّوَابِغِ تَبْعُ |
| فَتَخَالَسَا نَفْسَيْهِمَا بِنَوَافِدِ | كَنَوَافِدِ الْعُبُطِ الَّتِي لَا تُرْفَعُ |
| وَكِلَاهُمَا قَدْ عَاشَ عَيْشَةً مَاجِدِ | وَجَنَى الْعَلَاءِ لَوْ أَنَّ شَيْئًا يَنْفَعُ ^(٥) |

يتنامى الحدث و يبلغ ذروته ، وتتسارع المشاهد والصراع سرعةً عجيبةً ، فالشاعر لم يسرد خوفًا أو ترددًا من ترددات النفس الإنسانية التي تخشى الموت وتقر منه ، فالمقاتلان مقبلان على الموت إقبالاً قوياً، وعزيمتهما لا تعرف الانكسار والضعف ، وهما لديهما خبرةً وتجارب في الحروب والمعارك ؛ لذلك جاءت سيوفهما حادةً تهل من دماء الأعداء ، ولكن الموت كان لهما بالمرصاد فلم تنفع البسالة والمجد والسيوف والدروع في صده ، وما هذا إلا معادل موضوعي لسقوط أبنائه الأربعة ، فالموت مثل هاجس خوف الهذلي الذي لم يغادر شعرهم وفكرهم فلقد ارتبط بصورهم عزاءً وشكوى منه .

أن الفاء المتصدرة بقوله : (فتنازلا) كانت إحياءً لصراعاتٍ متالييةٍ سقط فيه الأبناء أولاً (فتفرقوا ولكل جنبٍ مصرع) والثور الوحشي (والدهر لا يبقي على حدائنه جون السراة له جدائد أربع) ثم الفارسان (والدهر لا يبقي على حدائنه مستشعر حلق الحديد مقنع) مكث في نفس الشعر المهشمة إزاء فعل الدهر بها ، وهو الذي أطلق عليه الدكتور مصطفى ناصف بالأقنعة الثلاثة^(٦)، أن هذه المشاهد جاءت تفسيرًا لحالة الحزن ومأساة الموت والعدم التي رافقت الجاهلي بشكل عام والهذلي بشكل خاص ، فمشاهد الاستلام للموت والخوف منه تكاد تغطي معظم شعر الهذليين فكان شعرهم فيه طابع حزن مرير ناتج عن معاناةٍ وشكوى كبيرة .

ونلاحظ أن الشاعر قد تخلص من الأفعال ذات الدلالة المستقبلية المسبوقة بالسين وسوف وجاء بالأفعال ذات الطبيعة الحضورية (فتنازلا ، يتناهبان ، يقطع ، مس ، فتخالسا ، ترقع ، عاش ، ينفع) ليزيد المشهد حرارةً وإتقادًا ويخلصه للحال ويسهم في تنامي الحدث ويصل بالمتلقي إلى ذروته فصار يرى المتبارزين وهما يسقطان بضربةٍ قويةٍ ، إن الأفعال بدلالاتها وبنائها اتجهت نحو الجسد ضربًا وإيلامًا وجعًا لتجعله الأكثر عرضةً للنفي والانهيال والعدم والبلى والموت ، فضلاً عن مجيء ما يسمى بالفعل الدائم وهو اسم الفاعل واسم المفعول^(٧) (مُخَدِّع ، واثق ، متوشِّح ، ماجد) وقد خلق الشاعر عبر هذه البنية النحوية مشهدًا شعريًا اسهم في تأجيج الصراع بين المتحاربين ، وبين ما يمتلكان من قوة وشجاعة وشرف وسؤدد .

أن سيوف الموت والقتل كانت مشحونة جاهزة لتقطيع وتمزيق الجسد ، فهي تلمع ثابتة قوية مما منح المشاهد إمكانية رؤية الدم والذبح والقتل عبرها ، (ذا رونق ، عضبًا ، يزينه ، سنان ، كمنارة) فوجه الشبه بين السيف والمنارة الارتفاع والشموخ والوصول والنفوذ ، وهي مصنوعة باتقان ودقة ومهارةٍ (داوود أو صنع السوابغ تبع) ، فالشاعر يريد أن يرى الجسد قد نال منه الموت والعدم عبر ذلك السيف ، وهذا نابغ من أحساس الهذلي تجاه الموت ومعرفته اليقينة بأنه واقع لا محالة فهو عبر هذه المشاهد الشعرية يريد أن يجعل موت الجسد موتًا سريعًا فلا غرابة في ذلك فقد

سقط أبنائه الأربعة فهو لا يرى مسوعًا أو مبررًا لوجود الإنسان جسدًا بل يؤمن بوجوده روحًا ، فضلاً عن ذلك لم يكن السيف قديمًا قد مسه الصدى والتثليم ، مما شحن المشهد الشعري بنسج درامي أوصل المتلقي إلى ذروة الحدث وشاهد عبره سقوط البطلين ، ((فالقصيد تغري بالزعم بأن الفروسية نظام يحمي المجد و لكن لا يحمي الجسد نظام يرهق الجسد إرهافًا ربما يدل على فقدان المتعة الطبيعية بالتعامل مع الذات واستقبال العالم معاً))^(٨)

لم يزل الشاعر يريد تقطعياً وبتراً للجسد فقد ازدحم المشهد الشعري بتلك الدلالات لاحظ التركيب بقوله في البيت الثالث : (إذا مس الكريهة يقطع) أن البناء بإداة الشرط غير الجازمة وفعل الشرط الماضي وجوابه المضارع وتوسط المفعول به بينهما أعطيا معنى الدخول والوصول والنفوذ والتشيم وأكسبا المشهد حدثاً وصراعاً ، فصار المشاهد يرى الضرب واقعاً بين المتحاربين فمن دلالة الفعل (مس) المباشرة والدخول ولا يكون ذلك إلا بين اثنين قَالَ تَعَالَى: ﴿قَالَتْ رَبِّ أَنَّى يَكُونُ لِي وَلَدٌ وَلَمْ يَمَسِّنِي بَشَرٌ﴾^ط آل عمران: ٤٧ .

ونقول : قد مسه الشيطان أي تلبسه ، فضلاً عن ذلك جاء الفعل متعدياً ومفعوله معرفةً ليصبغ المشهد الشعري بصور الدم والتلاشي والموت عبر تلك البنية ، وقدم الفعل (يقطع) معنى البتر الذي يعني مساواة الشيء بالأرض وسلب حياته وجوده وكيانه ، قَالَ تَعَالَى: ﴿وَسُقُوا مَاءً حَمِيمًا فَقَطَّعَ أَمْعَاءَهُمْ﴾ محمد: ١٥ .

أن النفي والصورة التشبيهية وفرتا دلالة القطع والكسر والتمزيق في البيت الرابع ، وبينت الفجوة العظيمة التي تركتها الضربة في الجسد التي لا يمكن أن تعالج ، فالجسد عبر تلك الضربة صار كالثوب الممزق الذي مسه البلى والأرث في قوله:(بنوافذ كنفوذ العبط التي لا ترقع) إن المشهد الشعري هنا يوفر دلالة النفوذ والدخول والسرعة فحركة الكسرة فسرت سرعة السقوط والإنكسار الذي لحق بالطرفين، وكذلك ساهمت دلالة نفذ فالنفاذ جواز الشيء عن الشيء ، والخلوص منه، ومخالطة السهم جوف الرمية ، وخرج طرفه من الشق الآخر وسأثره فيه^(٩) ، في أن الضربة لم تكن سطحية جرحها بسيط بل كانت ضربة ذات جرح عميق أسقطت البطلين مما دل على قوة الضارب وضربته ، وقد بنى الشاعر المفردات بصورة الجمع ليعطي المشهد تفخيماً وقوةً ، فـ ((الكلمة في الشعر ليست تقديمًا أو عرضًا محكمًا لفكرة أو موضوع ما ، ولكنها رسمًا لخصب جديد))^(١٠) .

أن أغلب نهاية المقاطع الشعرية جاءت منتهية بالألف الذي يمثل أعلى درجات الوضوح السمعي لما فيه من حزم صوتية عالية ، فصوت الألف يستدعي عند النطق به إلى وقوف تأمل مما يجعل الذات الناطقة في حالة استعداد وتأهب، فضلاً عن ذلك تحمل ألف الاثنين دلالة المشاركة ، فالمقاطع الصوتية ((تصبح لها تأثير مضاف وتسهم في تأكيد الدلالات وزيادة الإيحاء وكشف مسارب الشعور والانفعالات))^(١١) ، وقد فسرت هذه النهايات صور التلاشي والضياع والغياب فالشاعر في كل مقطع نجده يعرض مشهداً يوضح فيه نهاية البطلين ، أن بنية الصوتية لصوت الألف جاءت متنوعة بين الأسماء والأفعال والذي يلحق بالأسماء فكانت من حيث البنية النحوية فاعلاً أو مضافة أو مبتدأ أو مفعولاً به، وهذا التنوع في البنية منح المشهد الشعري حركةً وانسياباً لما يوفره صوت الألف من قيم صوتية ودلالية ، وتمكن المتلقي أن يرى المشهد متماسكاً ، وكسر لرتابة والملل لديه؛ لذلك نشاهد إن المشاهد والأدوار والملابس والديكور وطريقة حوار الشخصيات في حالة تغيير مستمر مما يشد انتباه المتلقي ويجعله في سلسلة متابعٍ لإحداث الصراع على خشبة المسرح .

لاحظ البناء في بعض مفردات القوافي التي جاءت تعج بدلالات الفرع والتهديد والتغيير ، فالقافية ((تحمل عنصراً حكائياً))^(١٢) ، ف(أشنع) تحمل معنى الفظاعة والشناعة والتتكيل بالجسد ، والقافية (أصلع) فالصلع هو الداهية أو الأرض أو الرملة التي لا نبات فيها واستولى الجفاف عليها^(١٣) ، تواكبت مع مشهد الموت الذي سيخيم على المكان وجعلت المتلقي يشاهد فعل الدهر في جسد المقاتل ، والقافية (ترقع) حملت معنى الإصلاح بعد الخراب الذي مس الوجود والأجسام ، ولكنها جاءت منفية وبصيغة المضارع ، فحملت معنى ثبات فعل الدهر واستمرار الموت والإيذاء في الجسد، فالشاعر جاء بهذه القوافي ليضفي على المشهد بعداً مأساوياً ، فالنص الشعري كشف عن مشهدٍ عامٍ ترتبت مشاهدته بالمونتاج الشعري لتظهر بصورة متناسقةٍ متغاممةٍ منسجمةٍ إذ تحيل ((القوافي بعضها إلى بعضٍ وتجتمع في بؤرة واحدة))^(١٤) ، وهو ما يسمى بالقوافي المتوالية فيعطي كل زوج قافوي دلالة واحة^(١٥) ، فالشاعر تسيطر عليه فكرة الجمع والمشاركة فيريد أن يرى الوجود قد نال منه الموت والذبول مثلما نال منه ؛ لذلك جاءت بعض القوافي مبينة على صيغة التفضيل، وهو يدل على أن شيئين اشتركا في شيء زاد أحدهما على الآخر، وقد صبغت المشهد الشعري بدلالة الفظاعة والقطع والتدمير الذي سيحل عليهما .

وقد حمل التكرار في مفردة (كلاهما) المكررة أربع مرات، وما هو في نفس بنيتها أي تكرار الضمير المضاف (هما) (خيلاهما ، عليهما ، قضاها ، نفسيهما) والتنشئة أيضاً في الأفعال وهو صيغة تكرارية (فتنازلا ، توافقت ، يتناهبان ، فتحالسا) وفي الأسماء (ماديتان) دلالة تنوع المرجع

الدلالي، فالجمع يدل على التعظيم والكثرة والتضخيم مما اكسب الطرفين قوةً ومهارةً في ساحة المعركة ليكن السقوط سقوط أبطال شجعان قد قاتلوا وخبروا وتسلحوا وأكسبتهم المعارك خبرةً ومعرفةً (فكلاهما بطل اللقاء مخدع) كما إشار إلى ذلك الشاعر، وما هذا السقوط في الحقيقة إلا سقوط أبنائه، فالتكرار يقوم على ((إشاعة الانتظام في النص مما يدفع المتلقي إلى تأمل هذا الانتظام ، وبذلك يعمل على توجيه الانتباه إلى اللغة ذاتها أولاً قبل النظر إلى ما تعنيه ، فالمحصلة النهائية أن التكرار يضيفي على اللغة كثافة تشد انتباه المتلقي ، وتحيل الاهتمام إلى طريقة التعبير باللغة وأسلوب الشاعر أو الأديب وهذه غاية الشعرية التي نبحث عنها في النص الأدبي))^(١٦) .

إما على مستوى بنية الأفعال فقد حضرت إحدى عشرة مرةً مما رقد المشهد الشعري بصور الموت والقتل والنفي والعدم وجعل المتلقي يرى جسديهما قد تقطعا وتلاشيا، إما على مستوى الأسماء فقد بلغت تسعةً وثلاثين مرةً ، وقد حكى لنا أنهما أبطال الميدان فلهم خبرة وتجربة في الحروب، وبينت للمتلقي أنهما يتمعان بثقة عالية وقوة عظيمة وعزيمة لا تلين لاحظ كيف أحال التركيب عبر البنية يومهما إلى يوم يعمه الشر والبؤس بقوله : (واليوم يوم أشنع)، وجعلت سيوف الموت مسنونة حادة جاهزة لتلبية نداء القتل والذبح ، فهي قد صُنعت بيدٍ موصوفة بالضبط والانتقان والإجادة ، وجاءت الأسماء لبيان سرعة الضربة وقوتها وسعة الجرح الذي تركته ، وقدمت لنا نهاية الحبكة عبر مشهد شعري أكد نهايتهما فلا ينفع شيئاً أمام سطوة الموت والزمن وقوتهما(لو أن شيئاً ينفع) فمنحت لو المشهد دلالة المنع وعدم النفع .

يصور الشاعر أبو خراش الهذلي رجلاً كريماً شجاعاً سقط قتيلاً في إحدى الغارات في مشاهد شعرية، يظهره البناء الشعري سيد قومه مطاع ، بيته ومكان راحته وأسرته ماوى للفقراء والأرامل في وقت العوز والجوع فيقول :

فَجَّعَ أَضْيَافِي جَمِيلُ بَنُ مَعْمَرٍ بِنِي فَجَرِ تَأْوِي إِلَيْهِ الْأَرَامِلُ
طَوِيلُ نَجَادِ الْبَرِّ لَيْسَ بِجَيْدِرٍ إِذَا اهْتَرَّ وَاسْتَرَحَّتْ عَلَيْهِ الْحَمَائِلُ
إِلَى بَيْتِهِ يَأْوِي الْغَرِيبُ إِذَا شَتَا وَمُهْتَلكٌ بِالْيَدْرِيسِينَ عَائِلُ^(١٧)

يقدم المشهد الشعري ربطاً بين الذات والموضوع عبر بنية الفعل (فجع) فالمصيبة حلت عليه أولاً ثم بضيوفه ، وتوفر بنية الجار والمجرور والضمير المتصل بهما في البيتين الأول والثاني (إليه ، عليه) فضلاً عن فصلها بين الفعل وفاعله دلالةً مكنت المتلقي أن يرى المرثي مضيافاً شجاعاً ، فهو ليس بقصير، وطوله مكنه عبر البنية (طويل نجاد البر ليس بجيدر) الذي منحه الفعل الجامد والمؤكد عبر (الباء) أن يحمل شيئاً يتناسب وقوته وعلو منزلته بين قومه، فهو لا

يخاف ولا يخشى أحدًا، ويتحرك المشهد الشعري عبر الفعلين (اهتز، استرخت) ليوفر دلالة المتانة والقوة له ، ويقدم الأخبار في قوله : (إلى بيته) بيت الكريم ، والكريم كيف يسد جوع الناس وأظهرهما البناء ذخراً وسنداً للناس في أيام الجوع والقحط وأوقات الشدة والضنك، لاحظ التكريب الصوتي والدلالي في قوله : (تأوي إليه الأرامل ، يأوي الغريب) فالفعل توفرت فيه الحروف ذات الوضوح السمعي مما مثل دلالة المكوث الطويل والاستقرار واستمرار عطائه وصور تكراره تنوع المحتاجين فمنهم نساء ورجال ، أقرباء أو غرباء، ويقوم عنده من تقطعت بهم السبل فكرمه ليس حكرًا على أبناء عمومته بل يتعداه إلى من لا تربطهم به صلة أو قرابة، ونلاحظ حضور الفاعل وغياب المفعول به وهو فعل متعد وبهذه البناء تمكن المتلقي أن يجعل تأثير الكريم ليس له نهاية أو تحده حدود فالغياب هنا حمل دلالة التعظيم والتبجيل للمرثي ، فصار المخاطب عبر هذا البناء يقدر مفاعيل تتناسب مع الدلالة ، فضلاً عن غياب جواب الشرط للإداة (إذا) المكررة ، فغياب الجواب صير المتلقي في حرية تامة ليضفي دلالات ومعاني يشكله في أفق المشهد الشعري ، ((فيكون الغياب في النص نتاج فعل القراءة الواعي بإمكانات الغياب ودلالاته في النص، في حين لا تكون للنص نفسه فعالية في هذا الغياب إلا من خلال اللاوعي غالباً))^(١٨) ، وبتجرد اسمي الفاعل من الزمنية (مُهتلك ، عائل) أفرز دلالتين في المشهد الشعري ، أولاهما المرثي سيد قومه وكرمه في حالة تواصل من دون انقطاع فهو ملجأ للفقراء والمعوزين، وثانيهما رسمت صورة البؤس وواقع الفقراء المقبلين عليه فقد تمزقت ثيابهم وليس لهم معيل سواه ، ويتسع الزمان والمكان في المشهد الشعري ليجعل للمرثي كرمًا وعطاءً لا نهاية لها (بذي فجرٍ ، إلى بيته) ، وتمنح (إذا) المكررة وفعلها الماضي المشهد استمرارية ساهمت في بيان ثبات المرثي شجاعةً وبذلاً، فهي يشهد بها للشئ الكثير الوقوع وفي الأمور المتيقنة والمتحققة^(١٩) .

تتقاطع الدماء وتنتال جثث الموتى في مشهد شعري رسمه الشاعر صخر الغي الهذلي لعقاب إعتاد على القتل وسفك الدماء، ليسقط صريعاً هاوٍ إلى الأرض فاقد لكل صور البطش والقوة والعزيمة، مكسور الإرادة تاركًا فريخين قد مسهما الجوع والخوف والهلع وطول الانتظار له، فيقول :

| | |
|--|--|
| وَللهِ فَتَحَاءُ الْجَنَاحِينَ لِقُوَّةٍ | تُوسِّدُ فَرْخَيْهَا لُحُومَ الْأَرَانِبِ |
| كَأَنَّ قُلُوبَ الطَّيْرِ فِي جَوْفِ وَكْرِهَا | نَوَى الْقَسْبِ يُلْقَى عِنْدَ بَعْضِ الْمَادِبِ |
| فَخَاتَتْ غَزَالًا جَائِمًا بَصُرَتْ بِهِ | لَدَى سَلَامَاتٍ عِنْدَ أَدْمَاءِ سَارِبِ |
| فَمَرَّتْ عَلَى رِيْدٍ فَأَعْنَتَ بَعْضَهَا | فَخَرَّتْ عَلَى الرَّجْلَيْنِ أَحْيَبَ خَائِبِ |
| بِمَتَلْفَةٍ قَفَرٍ كَأَنَّ جَنَاحَهَا | إِذَا نَهَضَتْ فِي الْجَوِّ مُخْرَاقٌ لِأَعِبِ |

وَقَدْ تُرِكَ الْفَرْخَانِ فِي جَوْفٍ وَكْرَهَا
فُرَيْخَانٍ يَنْضَاعَانِ فِي الْفَجْرِ كُلَّمَا
فَلَمْ يَرَهَا الْفَرْخَانِ بَعْدَ مَسَائِهَا
فَإِنَّكَ مِمَّا أَحْدَثَ الدَّهْرُ أَنَّه
بِبِلْدَةٍ لَا مَوْلَى وَلَا عِنْدَ كَاسِبٍ
أَحْسَا دَوِيَّ الرِّيحِ أَوْ صَوْتِ نَاعِبٍ
وَلَمْ يَهْدَا فِي عُشِّهَا مِنْ تَجَاوِبٍ
لَهُ كُلُّ مَطْلُوبٍ حَتِيثٌ وَطَالِبٍ (٢٠)

انطوى المشهد الشعري هنا انطوى على مشاهد شعرية عديدة ، فالمشهد الأول صور
عظمة وقوة وبأس العقاب الطير القاهر من خلال بنية التعجب التي تصدرت المشهد فجاءت
لتعظيم سرعة ولين جناحه ولينها، ويقدم البناء بقوله: (توسد فرخيها لحوم الأرناب) مشهد الفتك
المتواصل الكثير فجعل البناء الشعري لحوم الحيوانات كفراش وغطاء يحيط بالفرخين من كل جانب
. ويحتدم الصراع ويزداد المشهد ضراوةً عندما يقدم البناء الشعري بالصورة التشبيهية والفعل
الحركي (تلقى) جثث الحيوانات وهي تتناثر في وكر العقاب في البيت الثاني، يتغير المشهد فجأة
وينتقل بنا الشاعر إلى مشهد ثانٍ من قوة وبأس شديدٍ وفتكٍ وقطع رؤوس إلى انكسار وضعف
ولين، دافعاً المتلقي إلى الوقوف إلى نهاية طالت تلك المنعة والشدة فلا منعة ولا قوة تقف في وجه
الموت الذي يعده الهذلي نصيباً مفروضاً على كل شيء، وهذا نابع ((من طول الإحساس بالألم
والعجز عن الخلاص منه خليق بأن يقود إلى نوع من اليأس الفكري فيرى كل شيء، ولكن دون أن
يؤمن بوجوده وبقائه)) (٢١) . فالعقاب شاهدت غزالاً (فخانت غزالاً جائئاً بصرت به) يسرح وسط
أشجار مكتظة أوحى بذلك التركيب الجمعي والظرف المكاني (لدى سلمات) فهبوطه السريع وشعور
الغزال باقتراب الأجل قابله هروبٌ سريعٌ من الغزال محاولة الالتفاف عليه من جهة الجبل الذي
احتوى على نتوء اصطدم به العقاب فوق مكسور الجناح جاء ذلك بقوله: (فمرّت على ريدٍ فأعنت
بعضها) وبذلك تمكنت اللغة من تكثيف المشهد الشعري وتسريع الأحداث والصراع بين شخصها
لتصل بالمتلقي إلى ذروة الحكمة وتقدم له نهاية الحدث المأساوي. ويصور المشهد سقوطها السريع
عبر البناء التركيبي بقوله: (فخرّت على الرّجلين أخيب خائب) لاحظ تكرار صوت الراء المشدد
المجهور الذي يحدث ترجيعاً واهتزازاً صوتياً عند النطق به يحاكي وقع المصيبة والشدة التي نزلت
على العقاب فاجتماع التشديد والجهر في الصوت يعطي ذلك الصوت القوة (٢٢)، ويدعم ذلك تكرار
صوت التاء المهموس (٢٣)، فقد حوت الأبيات جميعها حرف التاء أو ما يشابهه في النطق
المربوطة (ة) ما عدا البيتين الثاني والأخير فقد تكرر سبع عشرة مرة ، وقد حضر في بعض
الكلمات ضميرٌ متصلٌ مجسداً دلالة السكون والتشطي التي نالت من العقاب وجاعلاً المتلقي يرى
الموت فعلاً جائئاً على صدر العقاب ، فضلاً عن التكرار الحرفي لصوت الخاء، واللفظي فقد

جسدنا دلالة الخواء والفشل والخسارة ، أن التكرار الصوتي هنا يعطينا تنوعاً في بنية التكرار ذاتها ومن ثمّ في المشهد الشعري ((فإيقاعية التكرار تمثل عوداً نفسياً للمغزى الدلالي يساندها التجانس النفسي في التطابق الصوتي))^(٢٤)، ويظهر المشهد الشعري المكان الذي شهد مصرعها قد احتوى على دلالات الهلاك والانقطاع فلا منقذ ولا مساعد (بمتلفّة قفرٍ)، وتعلب الصورة التشبيهية دوراً في بيان دلالة المحاولة المستمرة للطيران والهروب في البيت الرابع تواكبت مع اسم الفاعل (مخراق لاعب) الذي جاء مضافاً ليرسم صورة التشبث بالحياة من خلال نهوض باء بالفشل والخذلان وعدم القدرة والانكسار، إن البناء الشعري زاد من وجع ذات العقاب التي ترى سندها ومعينها وهو يتدلى ولم يقطع مما منحه تكراراً متواصلًا للنجاة، فتفكيرها يوحي لها أن الجناح سليم فتحاول مرات عديدة ولكن دون جدوى وهذا يفسر هروب ذاته من الموت وعدم الاستسلام له، فسقوطه على الأرض مشطي الجناح والتصاقه بها تواكب مع مأساة الإنسان وانتظاره مصيره المحتوم، وهذه البنية جعلت المتلقي يرى العقاب قد تهشمت جناحه ورماه الكسر فلا قدرة على التحليق مجدداً ، فقد حل ناعب الموت وحلت نهاية القوة ، ويظل المشهد الثالث ليحكي عن مأساة فرخين تركهما العقاب فريسة للجوع والموت والذل من خير يتناثر وقوة ومنعة إلى خوف ووجل يلفها جوعاً وانكساراً فلا معيل ولا معطي إذ أمسى الخوف غداهما ، وأعطى الزمان المشهد دلالة التوجس والريبة التي سكنت قلوب الفرخين (فريخان ينضاعان في الفجر ، فلم يرها الفرخان بعد مسائها) وصير الشاعر كل شيء يجلب لهما الخوف ويزرع فيهما الحيرة والانتظار بقوله : (كلما أحسا دوي الرياح أو صوت ناعب)، وينطلق المشهد نحو الفرخين ليعلن غياب سندهما وراعيهما من جور الزمان وعنته أظهر ذلك النفي بـ (لم يرها الفرخان) ويلاحظ إن (لم) الثانية فقدت جانباً من دلالتها الدلالية في نقل الدلالة إلى الزمن الماضي ، فالشاعر جعلهما في حالة بحث مستمر عنها (ولم يهدأ في عُشها من تجاوب) ، وقد أسدل الشاعر الستار وختم المشهد الشعري بنهاية مأساوية تتال من كل إنسان موت متحقق تام شامل طاغ ينال من كل شيء .

ويتقاسم الفاعلية العقاب والفرخان في المشهدين الثاني والثالث، والفاعل في الأول جاء مقدراً والثاني حاضرًا، إما غياب الفاعل في المشهد الأول فله تبرير دلالي فقد أعلن شاعرنا موت البطل ونفيه عن المشاهد الشعرية على مستوى البناء، أما على مستوى التقدير، فيحل العقاب فاعلاً للأفعال (فخاتتُ ، بصُرتُ ، فمرتُ ، فأعنتُ ، فخرتُ ، نهضتُ)، وهذا التقدير دفع المتلقي إلى رؤية فاعل المشهد الأول ذا المنعة والقوة والتشأوم والفتك والقتل وهو يسقط سريعاً تاركاً وراءها رموز الضعف واليبين الفرخين عرضةً للجوع والهلاك والموت ، وحضور الفاعل في المشهد الشعري الثاني (ترك الفرخان ، فلم يراها الفرخان) والمقدر (ولم يهدأ) رسم لنا معاناتهم جوعاً وخوفاً وقلقاً

وشوقاً لرؤيتها، والشاعر بذلك اعتمد على ((تخصيب اللغة بحيث أصبحت برموزها وإيقاعاتها تمثل بؤرة الاهتمام في الوظيفة الشعرية))^(٢٥) .

إن المشاهد الفرعية أي مشهد العقاب وهو يفتك ومشهده وهو يسقط صريعاً وفرخيها وهما ينتظران موتها المحقق، والمشاهد العامة الفارسان ينالا منهما الموت، ومشهد الرجل الكريم الشجاع عند أبي خراش، كلها ارتسمت عليها دلالات العدم، ونتج عنها شعور جعل المتلقي يحس بمرارة وصعوبة وشكوى الشاعر الهذلي من الموت الذي صار غذاؤه وشرابه ، ويصبح معه ويمسي عليه ف ((تتولد عن ذلك لغة الموت التي تتحدد باعتبارها مسلمة كونية مثقلة بالمعاني ومجموع العلاقات الثقافية التي تنفرع إلى نسق إشاري محدد للموت المتعدد الأشكال والدلالات))^(٢٦) .

يقدم ساعدة بن جؤية الهذلي مشهداً شعرياً تتعالى فيه أصوات النوح والبكاء من امرأة وصلها خبر مفاده سقوط ابنها في إحدى الغزوات، فتتصارع الشخصيات وتتنامى الأحداث ويصير النص الشعري مسرحية تقوم على مشاهد جعلت المتلقي يحس بعاطفة المرأة ومدى حزنها ، ينقلها لنا الشاعر عبر النص الشعري فيقول :

| | |
|--|--|
| فَقَالُوا عَهْدَنَا الْقَوْمَ قَدْ حَصَرُوا بِهِ | فَلَا رَيْبَ أَنْ قَدْ كَانَ تَمَّ لِحِيمِ |
| فَقَامَتْ بِسَبَبِ يَلْعَجُ الْجِلْدَ وَقَعُهُ | يُقَبِّضُ أَحْشَاءَ الْفُوَادِ أَلِيمِ |
| إِذَا أَنْزَقَتْ مِنْ عَبْرَةٍ يَمَمَاتَهُمْ | تَسْأَلُهُمْ عَنْ جِبِّهَا وَتَلُومِ |
| فَبَيْنَا تَنُوحُ اسْتَبْشَرُوهَا بِجِبِّهَا | عَلَى حِينِ أَنْ كَلَّ الْمَرَامِ تَرُومِ |
| فَلَمَّا اسْتَفَاقَتْ فَجَّتِ النَّاسَ دُونَهُ | وَنَاشَتْ بِأَطْرَافِ الرِّدَاءِ تَعُومِ ^(٢٧) |

يلتقط ساعدة بن جؤية الهذلي كامرته ليرصد مشهداً درامياً مأساوياً يقوم على الندب والضرب وإيلام الجسد عبر طقوس جنائزية اتخذت من الجسد مكاناً للضرب والاهانة وإبراز مدى التأثير والتأثير، وأجزت بداية المشهد ضمائر المتكلمين في (فقالوا ، عهدنا ، حاصروا) في أخبار الأم إن الابن سقط محاصراً في قبضة خصومهم، وأظهر التركيب كيف قطع الابن إلى قطع صغيرة بحيث صار مثروم الاوصال فلا نفع من إنقاذه والعودة إليه بقولهم : (فلا ريب قد كان ثم لحيم) أن هذا التركيب المؤكد بالنفي بلا النافية الجنس ساهم في تأجيج مشاعر المرأة ، فقد علمت يقيناً أن ابنها لن يعود حياً ، فالفعل (كان) المسبوق بـ (قد) التي تقيد التحقيق والتوكيد منحا الخبر ثباتاً ويقيناً وحدثاً، اختفت شخصية الشاعر هنا فهو يتحدث بلسانهم مما منح شخصياته الظهور والإفصاح عن أنفسهم وكشف دورهم في المشهد الشعري ، وتظهر الشخصية الثانية صاحبة المصيبة ، فيعلن الفعل (فقامت بسبت) والضمير المتصل والجار والمجرور عن بداية المشهد

الثاني، أن لزومية الفعل جعلت المتلقي يرى في ذات المرأة محوراً ينتقم منه فالضرب وقع بها وأي ضربٍ ضرباً يسلب الروح والجلد والعقل ويمكن المشاهد أن يشاهد مشهداً يقوم على الحقيقة تأثيراً فيه، فالمرأة أسقطها الخبر وجعلها عرضةً للموت والجزع ، إن وظيفة الجار والمجرور بثت الحركية على المشهد مما كسر الرتابة لدى المتلقي الذي صار يرى الضرب المستمر ينال من الجسد وجعاً وقهراً، ويتأخر الفاعل ويغيب أحياناً ويحل المفعول به(الجلد ، أحشاء) لإبراز مساحة التأثير لا التأثير ويعلن سطوة الوجع والتغير الذي لحق الجلد والجسد من الضرب المتواصل، وينتقل المشهد لينقل لنا ما حل بمصدر الحزن ومكمن الوجع والجزع أنه القلب، فيقدم التركيب المشهد الشعري عبر الاستعارة كيف صارت المرأة في مرض وشدة وحسرة فقلبها صارت دقائقه سريعة ولا يمكن السيطرة عليه فدلالة قبض اللغوية تؤكد ذلك، فيقال : القبض ، منكمش سريع ، ومنه الطير صافات ويقبضن ورجل قبض الشد أي سريع نقل الوائم^(٢٨)، فالضرب تواصل أثره وانتقل من خارج الجسد ليصل إلى داخله ليجعل منه عرضةً للانكسار، إن مجيء الأفعال المضارعة أعلن صراحة أن الذات تعاني من وجع وحزن شديدين، فالفعل يحمل طاقة ودلالة حضورية كشفت عن ما حل بها، والشاعر يحاول تكثيف المشهد الشعري من خلال تغييب الذوات الأخر وإبقاء ضمائرهم (ييمتهم ، تسألهم) فهي محاولة من الشاعر لجعل البطل يتسيد المشهد الشعري لدفع المتلقي لمتابعته والإبقاء على روح الحماسة قائمة، وتهيمن الأفعال الحركية على البيت الثالث (انزفت ، ييمتهم ، تسألهم ، تلوم) لمنح المشهد حركية تتواكب مع البكاء المستمر وبث دلالات الملائمة والعتاب عليهم، إن وضع الفاعل في موضع التقدير ساهم في منح المشهد الشعري سرعةً من خلال تنامي الصراع والحوار بين الشخصيات، وحافظ على المتلقي بشده إلى الأحداث ومجرياتها ، وتصنع القافية حدثاً درامياً متحركاً فقد جاءت منتهيةً بروي ميم مسبوق بحرف يملك حضوراً سماعياً عالياً متنوعاً ويعد صوت الميم من الأحرف ذات الوضوح السمعي فضلاً عن ذلك جاءت مضمومة والضممة فيها دلالة الجمع وتستلزم عند النطق بها إلى تكوير ومطاً الشفتين إلى الأمام وتكورهما تكويرات متعاقبة على هيئة تحاكي الصورة^(٢٩) ، لتجعل القافية وحروفها من ذات المرأة مصدرًا تدور حوله الأحداث والمشاهد وتوفر دلالة صوتية وتركيبية ؛ وبذلك يكون الصوت أداة تفك شفرة النص وفضائه الشعري^(٣٠)، ((فالقوافي ليست مجانية،إنها توظف عضوياً لإقامة تشاكل بين الإيقاع وأنظمة التخيل ، إن إعادة تشكيل القافية ليتحرر نموذجها ويتفاعل بحيوية مع وحدات الدلالة الموزعة في جمل متفاوتة يؤدي إلى تآزر حركية النص ويمضي نحو تكوين مستوى آخر من الشعرية التي يبدو بها المعنى وقد أصبح بالفعل صدى للصوت))^(٣١)، ويغلق المشهد على ذات المرأة لتستمر مظاهر العويل والبكاء مقيداً بظرف المكان والبدال(بينما تنوح)، في هذه المشاهد المتتابعة وهذه الدراما المأساوية بين نوح وعويل ولوم وعتاب ، يباغت صخر الغي الهذلي المشاهد

إذ تحل المفاجأة فتنقل المشاهد والمشاهد إلى تشكيل شعري يبث دلالات الفرح والسعادة ، وتسيطرة الأفعال الحركية (تروم ، أفقت ، فجت ، ناشت ، تعوم) التي جعلت النص في حالة تقاؤل وأمل، أن هذه الانتقالة في المشهد أكسبته قيمةً فنيةً ومعنويةً، وقدمت الشاعر الهذلي مخرجًا سينمائيًا يمتلك عناصر المفاجأة والمباغلة ويراعي ويرصد مكامن التأثير في المتلقي ويمنحه وحدةً مع المشهد الشعري .

تتدافع المشاهد الشعرية لتصور هروب أبي كبير الهذلي من الشيب الذي يحمل إشارات تجعل نهايته قد اقتربت فيورد مشاهد تعبر عن جزعه منه وكيف أحاله من قوة وشجاعة إلى ضعف ولين وبين المشهدين يقف المتلقي ليشاهد شخصيتين أحالهما الصراع الأحداث في نسغ متتابع من حالة الضعف إلى قوة لا تعرف القهر . فـ((الشعرة البيضاء تعلن القضاء والفناء والتناهي، هذا موقف الإنسان في تاريخه كله، فإنه يشعر دائماً بتهديد القضاء وتوعد الفناء، وهو ينظر إلى الموت اليقين)) (٣٢) . فيقول :

| | |
|---|--|
| أَرْهَيْزُرُ إِن يُصْبِحَ أَبُوكَ مُقَصِّرًا | طَفْلًا إِذَا مَشَى لِلْكَأْغَلِ |
| يَهْدِي الْعَمُودَ لَهُ الطَّرِيقَ إِذَا هُمْ | ظَعَنُوا وَيَعْمَدُ للطَّرِيقِ الْأَسْهَلِ |
| فَلَقَدْ جَمَعْتُ مِنَ الصَّحَابِ سَرِيَّةً | حُدْبًا لِذَاتٍ غَيْرَ وَخَشٍ سَحْلٍ |
| وَلَقَدْ سَرَيْتُ عَلَى الظَّلَامِ بِمِغْشَمٍ | جَلِدٍ مِنَ الْفَتْيَانِ غَيْرِ مُهَبَّلٍ (٣٣) |

تعاقد النداء الممزوج بالاستفهام والنادى المرخم والجملة الفعلية التامة وصفتها والتركيب الصوتي في (للكلل) في بيان مشهد يلفه القلق والانقطاع والأفراد والعزلة ، فلإنسان من بعد قوة ضعف ومن بعد شباب شيبية، إن التسلسل الزمني في الفعل (يصبح) سرع من الأحداث ورسم شخصية المخاطب أي المرسل ، مما مكن المتلقي من رؤيته في حالة ضعف ولين وانكسار، ووفر الفعل المضارع (تنوء) إمكانية رؤية خطواتها ثقيلة وصعبة مما جعل المشاهد يسمع ويرى خطوتها ينتابها الشك والتردد، فضلاً عن ذلك منح الفعل المشهد دلالة النقصان المستمر فهو فعل ناقص، أن التجمعات الصوتية في قوله : (للكلل) ذات الوضوح السمعي العالي جاءت لتنتقل المشهد الشعري بدلالات تتطوي على بعد إنسانيٍ نفسيٍّ فأوحت بانقطاعه فلا معيل ولا مساعد فصار يراه المشاهد عالمةً لا نفع فيه ولا جدوى منه وحركته صارت فيها ضعفاً وعجزاً، ويقدمه المشهد الشعري في البيت الثاني عبر التركيب يحيطه الضعف ويسكنه الخوار فصار يعتمد ويستند في مشيته على العصا بقوله: (يهدى العمود له الطريق) لاحظ كيف برهن الجار والمجرور والضمير المتصل أنه ضرير لا يقوى على فعل أي شيء، وأظهرته ضمائر الجمع في المشهد الشعري وهو يتوكل في كل

أموره على غيره (هم , ظعنوا) . ويطل المشهد الثاني لتعود ذات الشاعر معلنة حضورها في المشهد الشعري وهي قوية صلبة وإرادتها وعزيمتها لا تلين ولا تقهر يتكأ عليه ولا متكأة على غيرها تقود وليست تقاد, فيتغير المشهد وتحل الدراما لتطل المشاهد السريعة والمتحركة , فجاء الضمير في (جمعثُ , سريثُ) ليعلن عن ضخامة وتعظيم فعله^(٣٤), فخرج البطل من عباءة الصمت ليحرك النص حركة سريعة في الأفعال الماضية التي أعلنت وقوع الحدث وكثفت الدلالة في المشهد وخاصة إذا سُبقت بـ(قد) التي تفيد التحقيق والتوكيد المسبوقه بلام التوكيد, فأظهر الشاعر نفسه من عصا يتوكأ عليها إلى قيادة فرس سريع وليست سمينة فلم تكن مكتنزة اللحمَ لاحظ قوله:(غير مهبل) الذي منح الفرس النشاط والقوة مما جعل المشهد في حركية ودراما متصاعدة متنامية مع الحدث,وه ذه القيادة لا تكون وليدة اللحظة بل وليدة التجارب الكثيرة والحروب العظيمة التي يقودها والمجموعة التي معه نشطاء أقوياء لا يعرف الفحش إليهم طريقاً مما اكسبهم قوة وصلابة وأعطى المشهد سرعةً وتتابعاً فضلاً عن ذلك فهم من نسلٍ طاهر شريف عفيف مما دل على شهامتهم وكرم أصلهم وقوتهم مما منح المشهد روح المنافسة الشريفة التي تخلو من الغدر والخيانة بين المتنافسين . إن طريقة عرض المشاهد في نسق متسلسل ساهم في تحريك المتلقي اتجاه الشخصية التي نُسجت عليها القصيدة فقد أسهب الشاعر في الحديث عن لينه وضعفه ليعكز مزاج المتلقي ليجعله في حالة قلق وحزن عليه ومن ثمّ تتسارع المشاهد لتضع المتلقي مع شخصية يسكنها النشاط والحيوية مما كسر الرتابة والملل لدى المتلقي ومنحه تأثيراً جعله يراه ضعيفاً مرةً وأخرى لا يجارى .

الخاتمة :

تتوعد المشاهد الشعرية عبر البناء لدى الشعراء الهذليين، فبين صراع دام بين شخصياتها في نسق درامي تحيطه أحداث تمجد القوة وتعبث بالجسد تقطيعاً وفتكاً، ومشهد يصور فاجعة نزلت ومصيبة حلت فتقف المشاهد لتصور مآثر الكريم أي المرثي وفعله في أوقات الشدة والضنك عبر البناء الشعري الذي جعل المتلقي يرى يديه وهما تسحان طيبةً وعطاءً وتضربان بقوةٍ وبسالةٍ، ومشهد جرى وراء خبر مفاده سقوط أحد أبناء القبيلة في قبضة خصومه لينطلق الشاعر الهذلي راسماً وقع الخبر على أمه عبر البناء في المشهد الشعري التي قامت بضربٍ يسليخ الجلد عن الجسد فجأةً يباغت الشاعر الهذلي المشاهد لينقل المشهد من نهايةٍ مأساويةٍ إلى نهايةٍ يلفها الفرح والسعادة وجاء المشهد الأخير يقوم على صورتين متناقضتين وهما عجز الإنسان وانكساره أمام صروف الدهر مما رسم مشهد بين خواره وانهزامه ليتدراك الشاعر ويجعل المتلقي قوياً ذا بأسٍ وشدةٍ لا تعرف الخوف والقلق .

تؤدي التجمعات الصوتية دوراً بارزاً في بناء المشهد الشعري إذ استطاعت التعبير عن درجات عمق الاحساس ولمست وجدان الشاعر والمتلقي ومنحت النص بوحاً شعرياً انفعالياً فترجييعها وتكرارها جعل المشهد أكثر أثارة وتأثيراً فصار المتلقي عبرها يرى تضارب السيوف وجريان الدم وانتباق الكرم الكريم كغيمة سحاء ورأى وجع وحزن الأم ومسررتها وتتمامي المشهد من خلالها وكثفت دلالاته في النص الشعري .

منحت التراكيب اللغوية المشهد الشعري كثيفاً وسرعةً وجعلت الإحداث أكثر احتداماً لتصل بالمتلقي إلى نهاية العقدة والحدث ، فشاهدنا الفارسين يسقطان، والعقاب يقع مكسوراً مخلقاً بعدها صور مأساوية وحزن عميق مكث في نفس الفرخيين، ونسجت التراكيب صوراً لرجل كريم يدها تسحان خيراً وعطاءً، وأظهرت التراكيب سقوط المرأة وتغير حالها وسكنها الموت والعدم والصياح، وفجأة نقلتها المشاهد من حزن عميق وموت محقق إلى نهاية يسكنها الأمل والأبتسامة وبعدها قدم الشاعر الهذلي مشاهد تقوم على مفاجأة المتلقي وبث روح البحث لديها فجعل شخصيته وبطل قصته بين حالين ضعف وقوة، وهذان الحالان تتداخل بينهما مشاهد وأحداث وصراع عبر تركيب لغوية وأبنية صوتية.

جاء المشهد الشعري في بعض القصائد مكتملاً من حيث الأحداث والذروة والصراع والشخصيات فجعلت المتلقي سامعاً ناظراً لها، وجاءت بعض المشاهد غير مكتملة مما منح المتلقي فرصة أن يضفي عليها أحداثاً وشخوصاً وصراعاً على مستوى النص الشعري.



مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية ، المجلد ١٩ ، العدد (١) ، لسنة ٢٠٢٣

College of Basic Education Researchers Journal. ISSN: 7452-1992 Vol. (19), No.(1), (2023)

الهوامش :

- ١ _ ينظر : القاموس المحيط ، مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي (ت ٨١٧ هـ)
مؤسسة الرسالة ، بيروت ، لبنان ، ط ٧ ، ٢٠٠٣ م ، ٢٩٢ .
- ٢ _ الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ، د. جابر أحمد عصفور ، دار المعارف ، القاهرة ،
د ، د ، ط ، ٣٠٧ .
- ٣ _ منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، أبو الحسن حازم القرطاجني (ت ٦٨٤ هـ) تقديم وتحقيق ،
محمد حبيب خوجه ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت ، لبنان ، ط ٤ ، ٢٠٠٧ م ، ٥٦ .
- ٤ _ الصورة الأدبية في القرآن الكريم ، محمود علي مكي ، الشركة العالمية لونجمان ، القاهرة ،
ط ١ ، ١٩٩٥ م ، ٥ .
- ٥ _ شرح أشعار الهذليين ، صنعة أبي حسن بن الحسين السكريّ (٢٧٥ هـ) رواية أبي الحسن
علي بن عيسى بن علي النحوي عن أبي بكر أحمد بن محمد الحلاواني عن السكريّ ، تحقيق :
العلامة عبد الستار أحمد فراج ، دار العروبة ، القاهرة ، د ، ط ، ١٩٦٥ م . / ١ ، ٣٩ ، ٤٠ ، ٤١)
تنازلا ، للبراز . بطل اللقاء ، عند اللقاء . مخدع ، مُجرس مُجرب ذو خبرة في الحرب . ويروى ،
متحامين المجد ، أي كل واحد منهما يحمي المجد لنفسه . كل واثق ببلائه ، أي قد علم من نفسه
فعالا حسناً . يوم أشنع ، أي كريه . ذو رونق ، سيف له رونق . العضب ، القاطع . الكريهة ، ما
أكره عليه من الضرب . سنان ، حاديين اليزينة ، الأسنة ، منسوب إلى ذي يزن وهو أول من
عُملت له الأسنة . المنارة ، المسرجة . أصلع ، لا يئبت شيئاً . الأصمعي يروي (وتعاورا
مسرودتين ، أي درعين تعاوراهما بالطعن والتعاور لا يكون إلا بين اثنين . قضاهما ، فرغ من
عملهما . الصنع ، الحاذق في العمل . تبع ، رجل صنع . فتخالسا ، كل واحد خلس نفس صاحبه
بنوافذ ، كل طعنة نفذت حتى يكون لها رأسان فهي نافذة . العبط ، شق الجلد الصحيح . الماجد
، الذي قد أخذ ما يكفيه من الشرف والسودد) .
- ٦ _ ينظر : صوت الشاعر القديم ، د. مصطفى ناصف ، الهيئة المصرية للكتاب ، ١٩٩٢ م ،
١٢٤ .
- ٧ _ ينظر: الزمن في النحو العربي : كمال إبراهيم بدر ، دار أمية للنشر ط ١ ، الرياض ، ١٤٠٤
هـ ، ٢٧٣ .
- ٨ _ ينظر : صوت الشاعر القديم : ١٥٠ .

- ٩ _ ينظر : القاموس المحيط : ٥٤١ .
- ١٠ _ زمن الشعر ، علي أحمد سعيد أسير الملقب بأدونيس ، دار الساقى للطباعة والنشر ، سوريا ، ط ٦ ، ٢٠٠٥ م ٩ .
- ١١ _ منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري الآفاق النظرية وواقعية التطبيق ، د. قاسم البريسم ، دار الكنوز الأدبية ، د، ط، ٢٠٠٠ م ، ٤٧ .
- ١٢ _ دير الملاك دراسة نقدية في ظواهر الشعر العراقي المعاصر ، د. محسن أطميش ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، العراق ، ط ٢ ، ١٩٨٦ م ، ٣٣٠ .
- ١٣ _ اللغة الشعرية دراسة في شعر حميد سعيد ، محمد كنوني ، ط ١ ، بغداد ١٩٩٧ م ٨٨ .
- ١٤ _ ينظر : القاموس المحيط : ٧٣٨ .
- ١٥ _ ينظر : م ، ن ، ١٥٥ .
- ١٦ _ بنائية اللغة الشعرية عند الهذليين ، د. محمد خليل الخلايلة ، عالم الكتب الحديث ، أريد ، الأردن ، ٢٠٠٤ م ، ٣٢ .
- ١٧ _ ينظر : شرح أشعار الهذليين : ٣ / ١٢٢١ (بذى فجر ، بذى معروف . نجاد البز ، السيف . جيدر ، القصير . الدريسان ، الثوبان الخالقان . عائل ، فقير)
- ١٨ _ استراتيجية الغياب في شعر سعدي يوسف ، مدخل تناصي ، سيد عبدالله ، مجلة ألف ، القاهرة ، ع (٢١) ، ٢٠٠١ م : ٨٨ .
- ١٩ _ ينظر : دلائل الأعجاز ، عبدالقاهر الجرجاني (ت ٤٧١ هـ) ، وقف على تصحيح طبعه وعلق حواشيه السيد محمد رشيد رضا ، بيروت ، لبنان ، د، ط ، ١٩٧٨ م ، ٥٢ .
- ٢٠ _ شرح أشعار الهذليين : ١ / ٢٥٠ _ ٢٥١ _ ٢٥٢ (فتحاء ، استخاء جناحيها . توسد ، تفرشهما إياها ، أي تطعهما . المآدبة ، الدعوة إلى الطعام . جاثمًا ، رابضًا . لدى سلمات ، أي شجرات . سارب ، أي تسرب في الأرض تسرح فيها . على ريد ، وهو الحرف ينذر من الجبل . فأعنت ، أصابة بعنت كسر جناحها . بمتلفة ، مكان تلف . نهضت ، طارت . مخراق لاعب ، لأن الرجل يلعب بالمخراق ، الجمحي ، تدلى ولم ينقطع . المولى ، القريب . ينضاعان ، يتحركان كلما طلع الفجر ، صوت ناعب ، صوت الغراب . يهدأ ، يسكنا . صاحبه)

- ٢١_ شعر الهذليين في العصرين الجاهلي والإسلامي ، د. أحمد كمال زكي ، دار الكاتب العربي ، القاهرة ، د ، ط ، ١٩٦٩ م ، ٣٥٧ .
- ٢٢ _ ينظر : الدراسات الصوتية عند علماء التجويد ، د. غانم قدروي الحمد ، مطبعة الخلود ، ط ، ١ ، بغداد ، ١٩٨٦ م ، ٣٢٩ .
- ٢٣ _ شرح أشعار الهذليين : ٣ / ١٠٧٠ _ ١٠٧١ _ ١٠٧٢ (الكلل ، الصدر ، وهو من لا ولد له ولا والد مقطوع . العمود ، العصا التي يتوكأ عليها ظعنوا ، رحلوا . الأسهل ، الألين . الأخب ، الأهوج . وخش ، النذل . سخل ، الضعاف . المغشم ، الذي يغشم الناس أي يظلمهم . المهبل ، الكثير اللحم)
- ٢٣ _ ينظر : الأصوات اللغوية ، د. إبراهيم أنيس ، مكتبة الانجلو مصرية ، القاهرة ، د ، ط ، ١٩٧٤ م ، ٦١ .
- ٢٤ _ السلام المباح في إقليم التفاح ، د. بشرى البستاني ، مهرجان المربد الشعري الثاني عشر ، بغداد ، ١٩٩٦ م ، ١٢٩ .
- ٢٥ _ محنة الحرب في قصيدة بانتظار القصف ، د. بتول حمدي البستاني ، من ضمن كتاب ينباع النص وجماليات التشكيل قراءات في شعر بشرى البستاني ، أعداد وتقديم د. جليل شكري هياس ، ط ، ١ ، دار دجلة للنشر الأردن ، ٢٠١٢ م ، ٢٨ .
- ٢٦ _ البنيات الدالة في شعر أمل دنقل ، عبد السلام المساوي ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، د ، ط ، ١٩٩٤ م ، ٣٧٣ .
- ٢٧ _ ينظر : القاموس المحيط : ٦٥١ .
- ٢٨ _ ينظر : الأصول الفنية للشعر الجاهلي ، د. سعد إسماعيل شلبي ، دار غريب للطباعة د ، م ، ط ، ٢ ، ١٩٨٢ م ، ١١٨ .
- ٢٩ _ ينظر : منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري : ٨٥ .
- ٣٠ _ شرح أشعار الهذليين : ٣ / ١١٦٢ ، ١١٦٣ (حصروا به ، أي ضاقوا عليه وضاق . اللحيم ، المقتول . ببسبت ، قامت بنعل من جلود البقر تضرب صدرها ونحرها . اللعج ، الحرقه . أليم ، وجيع . أنزفت ، أي افنت عبرتها . كل المرام تروم ، أي تريده . فجت ، فرقت الناس . ناشت ، تناولت . تعوم ، تسبح)

٣١ _ أساليب الشعرية المعاصرة ، د. صلاح فضل ، دار الأداب ، بيروت ، لبنان ، ط١ ، ١٩٩٥ م ، ٩٦ .

٣٢ _ الوجودية في الجاهلية ، فالتبروانه ، مجلة المعرفة السورية عدد ٤٠ ، السنة الثانية ، ١٩٦٣م ، ١٦٠ .

٣٣ _ البرهان في علوم القرآن ، لبدر الدين محمد بن عبدالله الزركشي (ت ٧٩٤ هـ) ، تحقيق مصطفى عبدالقادر عطا ، القاهرة ، دار الكتب العلمية ، ط١ ، ١٩٨٨ م ، ٤ / ٢٤ .

المصادر :

- ١- أساليب الشعرية المعاصرة ، د. صلاح فضل ، دار الآداب ، بيروت ، لبنان ، ط ١ ، ١٩٩٥ م .
- ٢- الأصوات اللغوية ، د. إبراهيم أنيس ، مكتبة الانجلو مصرية ، القاهرة ، د ، ط ١٩٧٤ م .
- ٣- الأصول الفنية للشعر الجاهلي ، د. سعد إسماعيل شلبي ، دار غريب للطباعة د ، م ، ط ٢ ، ١٩٨٢ م .
- ٤- البرهان في علوم القرآن ، لبدر الدين محمد بن عبدالله الزركشي (ت ٧٩٤ هـ) ، تحقيق مصطفى عبدالقادر عطا ، القاهرة ، دار الكتب العلمية .
- ٥- بنائية اللغة الشعرية عند الهذليين ، د. محمد خليل الخلايلة ، عالم الكتب الحديث ، أربد ، الأردن ، ٢٠٠٤ م .
- ٦- البنيات الدالة في شعر أمل دنقل ، عبد السلام المساوي ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، د ، ط ، ١٩٩٤ م .
- ٧- الدراسات الصوتية عند علماء التجويد ، د. غانم قدروي الحمد ، مطبعة الخلود ، ط ١ ، بغداد ، ١٩٨٦ م .
- ٨- دلائل الأعجاز ، عبدالقاهر الجرجاني (ت ٤٧١ هـ) ، وقف على تصحيح طبعه وعلق حواشيه السيد محمد رشيد رضا ، بيروت ، لبنان ، د ، ط ، ١٩٧٨ م .
- ٩- دير الملاك دراسة نقدية في ظواهر الشعر العراقي المعاصر ، د. محسن أطميش ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، العراق ، ط ٢ ، ١٩٨٦ م .
- ١٠- زمن الشعر ، علي أحمد سعيد أسبر الملقب بأدونيس ، دار الساقى للطباعة والنشر ، سوريا ، ط ٦ ، ٢٠٠٥ م .
- ١١- الزمن في النحو العربي : كمال إبراهيم بدر ، دار أمية للنشر ط ١ ، الرياض ، ١٤٠٤ هـ .
- ١٢- شرح أشعار الهذليين ، صنعة أبي حسن بن الحسين السكري (٢٧٥ هـ) رواية أبي الحسن علي بن عيسى بني علي النحوي عن أبي بكر أحمد بني محمد الحلاواني عن السكري ، تحقيق : العلامة عبد الستار أحمد فراج ، دار العروبة ، القاهرة ، د ، ط ، ١٩٦٥ م .
- ١٣- شعر الهذليين في العصرين الجاهلي والإسلامي ، د. أحمد كمال زكي ، دار الكاتب العربي ، القاهرة ، د ، ط ، ١٩٦٩ م .
- ١٤- صوت الشاعر القديم ، د. مصطفى ناصف ، الهيئة المصرية للكتاب ، ١٩٩٢ م .

- ١٥- الصورة الأدبية في القرآن الكريم ، محمود علي مكي ، الشركة العالمية لونجمان ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٩٥ م .
- ١٦- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ، د. جابر أحمد عصفور ، دار المعارف ، القاهرة ، د ، د ، ط .
- ١٧- القاموس المحيط ، مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي (ت ٨١٧ هـ) مؤسسة الرسالة ، بيروت ، لبنان ، ط ٧ ، ٢٠٠٣ م .
- ١٨- اللغة الشعرية دراسة في شعر حميد سعيد ، محمد كنوني ، ط١ ، بغداد ١٩٩٧ م .
- ١٩- منهاج البلغاء وسراج الأدياء ، أبو الحسن حازم القرطاجني (ت ٦٨٤ هـ) تقديم وتحقيق محمد حبيب خوجه ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت ، لبنان ، ط٤ ، ٢٠٠٧ م .
- ٢٠- منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري الآفاق النظرية وواقعية التطبيق ، د. قاسم البريسم ، دار الكنوز الأدبية ، د ، ط ، ٢٠٠٠ م .

الدوريات والبحوث :

- ١- استراتيجية الغياب في شعر سعدي يوسف ، مدخل تناصي ، سيد عبدالله ، مجلة ألف ، القاهرة ، ع (٢١) ، ٢٠٠١ م .
- ٢- السلام المباح في إقليم التفاح ، د. بشرى البستاني ، مهرجان المرشد الشعري الثاني عشر ، بغداد ، ١٩٩٦ م .
- ٣- محنة الحرب في قصيدة بانتظار القصف ، د. بتول حمدي البستاني ، من ضمن كتاب ينابع النص وجماليات التشكيل قراءات في شعر بشرى البستاني ، أعداد وتقديم د. جليل شكري هياس ، ط١ ، دار دجلة للنشر الأردن ، ٢٠١٢ م .