مستويات الحجاج في النص الشعري
قراءة في دَالية "عمر بن أبي ربيعة"

محمد عبد الباسط عيد

أكاديمي، القليوبية، مصر

الملخص

تحاول هذه الدراسة أن تجيب عن سؤال أساسي، هو: كيف يلتفي في نص واحد الجمالي بالحجاجي دون أن يعارض أحدهما الآخر أو يناوئه؟ وكيف يصوغ النص الشعري حججه؟ وكيف نجد ذلك في قراءة محددة لنص من الشعر العربي القديم ؟

هو – إذن – سؤال مشغول بـ"ماهية" النص الشعري الحجاجي، الذي تتداخل فيه الوظيفة الأدبية بالوظيفة الحجاجية، فالتركيز على لغة النص في ذاتها لا يقلل من الأثر التداولي للنص، فخطاب النص القديم لا يمكن عزله عن فضائه التاريخي والاجتماعي، كما لا يمكن عزله عن منظومته القيمية وتقاليده النوعية، وهو لذلك ذو طاقة تأثيرية تداولية كبيرة، من المهم أن نتوقف إزاءها.

ولقد جاءت هذه المقاربة في مبحثين؛ في المبحث الأول نتناول مستويات الحجاج. . البنية والأسلوب، فقد تعددت مستويات الحجاج لتضم الدال والتركيب والصورة، وعلى مستوى التداول الذي يتسع للثقافي الرسمي واليومي المعيش في آن واحد، فبدا لنا النص قادراً على الحجاج بأدبيته التي هي موضع تميزه، في الوقت نفسه الذي يحاجّ بمستوياته اللغوية مجتمعة ومنفردة.

وفي المبحث الثاني حاولنا تقديم مفهوم للإيقاع لا يجعله منجزاً سابقاً على النص، بل يجعله معطى تأويلياً للنص، يمكن من خلاله إدراك البناء العروضي والتشكيلات الصوتية النوعية والتقنيات البلاغية كالجناس والتكرار. . إلخ.

المقدمة

لا يوجد ثمّة خلاف حول أهمية ما قدّمه النقد المعاصر للشعر القديم، وعلى الرغم من جدة ما قُدّم، وعلى الرغم من تنوعه ممارسة وتنظيراً فإنَّه لم يركز - من وجهة نظرنا - بما يكفي على البعد التداولي للنص الشعري القديم وقدرته على التأثير والإقناع، على الرغم من أنَّ طاقته التداولية الإنجازية تؤثّر بشكل مباشر على مستوى وعي الفرد والجماعة ودورهما الاجتماعي والتاريخي، وهذا أمر مسلَّم به، وليس أكثر من القصائد أو أبيات الشعر التي ارتفع بها شاعر أو عزَّ بها قوم وذلّ بها قوم آخرون، وعلى سبيل المثال لا الحصر تتواتر الروايات التي تشير إلى حسد بعض القبائل العربية قبيلة "تغلب" بعد أن أنشد "عمرو بن كلثوم" معلقته؛ فقد تاهت بها "تغلب" على غيرها من القبائل حتى قيل إنَّهم "قوم لو أبطأ بهم الإسلام قليلاً لأكلوا الناس"[1].

والأمثلة على الأثر التداولي لبيت أو أكثر من الشعر لا تكاد تحصى، وهذا يعكس وعياً من أطراف العملية الإبداعية بدور الشعر وقدرته على تغيير الواقع وتحويله من وجهة إلى أخرى. فخطاب النَّص القديم لا يمكن عزله عن فضائه التاريخي والاجتماعي، كما لا يمكن عزله عن منظومته القيمية وتقاليده النوعية، وهو لذلك ذو طاقة تأثيرية تداولية كبيرة، ليس من الصواب تجاهلها.

وما ترومه هذه المقاربة هو الخروج من أسر النظر البنيوي المغلق، إلى أفق تداولي حجاجي أكثر رحابة، تغدو فيه نظرية النظم بمكتسباتها البنائية وتركيزها الأسلوبي منطلقاً تأسيسياً لهذا البعد الذي يتجاوز البنية إلى المتلقي، ويتجاوز الفهم المغلق إلى الفهم النامي المتحرك الذي يضع النص في دائرة انشغال متلقيه.

لعلنا لا نحتاج - في مثل هذا السياق - إلى أن نقدم لهذه المقاربة بمدخل نظري حول نظرية الحجاج وتياراتها المختلفة وما تصطنعه من إجراءات لمقاربة النصوص؛ فقد بات هذا متداولاً ترجمة وتأليفاً، ومطلبه - لمن شاء - سهل ميسور، وعليه فسوف نكتفي في هذه الأسطر بما نظنه ضرورياً هنا؛ فبعض

الباحثين – ارتكاناً إلى نظر يرى أنَّ الإقناع غاية الخطابة، وأنَّ التطهير أو التأثير غاية الشعر– ينفي الحجاج عن الشعر، ويراه مكوناً خطابيّاً يتصل بخطابات معينة كالخطاب السياسي والقضائي والإشهاري. . .إلخ[2].

تأتي هذه الدراسة – كما يشير عنوانها – ضمن نظَرٍ يرى أنَّ الحجاج يتسع لكل أشكال القول وأجناسه، حيث "الشفوي والمكتوب الأدبي وغيره"[3]. وهذا الشمول مشروط بأن يكون الحجاج هدفاً أساسياً من أهداف النص؛ فالخطاب الحجاجي يتميز عما سواه "بكونه خطاباً مبنيّاً وموجهاً وهادفاً"[4].

ومن ثم، كان سؤالنا هنا هو: كيف يصوغ النص الشعري حججه؟ وكيف يلتقي في نص واحد الجمالي بالحجاجي دون أن يناوئ أحدهما الآخر؟

وهو سؤال يركز بشكل مباشر على ماهية النص الشعري الحجاجي واستراتيجيات الحجاج التي يتبعها، وأنواع الحجج التي يستخدمها، ويمكننا أن نضع أيدينا على هذا الامتياز الماهوي بتوظيف ما أنجزه "رومان جاكبسون" الذي عالج الخصائص الأدبية أو الشعرية – كما هو معروف – ضمن نظرية الاتصال، التي انتهت إلى أنَّ الأدبية تنشأ نتيجة التركيز على لغة الخطاب/ الرسالة في ذاتها، وليست الشعرية في هذه الحالة هي الوظيفة الوحيدة للغة ولكنها الوظيفة المُهَيْمِنة والمُحَدِّدَة[5].

فالنص الأدبي الحجاجي– إذا وظفنا ما قرَّره "جاكبسون – هو ذلك النَّص الذي تلتقي فيه الوظيفتان: الشعرية والحجاجية، أو هو النّص الذي يهيمن عليه الشعري والحجاجي، ولن يتوافر هذا – بداهة – في كل النصوص؛ الأمر الذي يتطلب مزيداً من التدقيق في تحديد خصائص هذا النص الذي ستلتقي فيه الوظيفتان.

فالنص الأدبي خطاب يحاجّ بأدبيته التي هي موضع تميزه وعِلَّة اصطفائه، يحاجّ بالمستويات اللغوية المختلفة منفردة ومجتمعة، كما يُحاجّ بمجمل خطابه واشتراطات تواصله التي تتكئ في الأساس على مقولة "الاختيار" الأسلوبية، فكل "اختيار" يأتي ضمن مقصد أو مقاصد محددة[6]، وكل "اختيار" مشمول

بحوار في العمق مع ما اختير ومع ما لم يقع عليه الاختيار، هذا بحكم تفاعل الخطاب مع غيره من الخطابات، وتفاعله مع سياق تاريخي واجتماعي معين، على مستوى الإنتاج، وتنوع هذا السياق واختلافه مرة ومرات أخر على مستوى التلقي.

وهذا يعني أنَّ كل نص هو فعالية حوارية خطابية مركبة، وكل فعالية خطابية تقتضي – طبقاً لـ (طه عبد الرحمن) – استيفاء "مجموعتين متمايزتين من الشروط هما: شروط النص الاستدلالي وشروط التداول اللغوي"[7].

فالنص الأدبي اختيار، وكل اختيار يستهدف إحداثَ تأثير ما، ولا يمكننا فهم هذا التأثير بعيداً عن مقولتي: الإمتاع والإقناع، ومصدر الإمتاع والإقناع يتعلق أشدّ تعلق بالاختصاص الحواريّ المركب الذي يفتح النص على أفضية مختلفة من التأويل قدر انفتاح أدبيته على سياقات ومقامات من التلقي مختلفة ومتباينة، فطاقته الإيحائية تشكّل رافعة متغلبة، تحمل طاقته الإخبارية ومستوياته الحجاجية إلى أفضية وأزمنة جدّ مختلفة.

أضف إلى هذا أنَّ النّص الحجاجي – بشكل عام – يستهدف غاية مُحَدَّدة وإن كان موضوعه خلافيّاً غير برهاني، وإذا كان الموضوع خلافياً فمن البدهي أن نجد أثر ذلك على لغة النص وبنيته؛ أي أنَّ الخلاف معطى قارٌّ قائم بالفعل، وهو المحرِّك الفاعل الذي يوجه الموضوع ويُحَدّد الاختيارات اللغوية والمستويات الأسلوبية ويشكل البنية الكلية للنص، وهذا اشتراط جوهريّ أوليّ، وما ينطبق على عموم النص الحجاجي عامة ينطبق على النص الشعري الحجاجي خاصة.

ومن المنطقي – والحال كذلك – أن يعتمد هذا النص بشكل واضح على "الحوار" أو "التحاور" بين طرفي التخاطب، وهو ما يضمن حضور الخصم أو حججه في النص، سواء أكان ذلك الحضور إمكاناً قائماً بالفعل أو استنباطاً مفترضاً تدلّ عليه المعطيات المطروحة.

والملاحظ أنَّ النص الحجاجي ينهض على دعوى واحدة في الغالب، هي

مركز حجاجه وعِلَّة وجوده، إليها تؤوب التفاصيل على اختلافها، وإليها تُرَدُّ الحجج على تنوعها، هي محرك الخطاب، وهي من ناحية أخرى سبب تماسكه النصي. وإذا كانت الحجة - لسانياً - عبارة عن عنصر دلالي يقدمه المتكلم لصالح عنصر دلالي آخر، فهذا يعني أن الخطاب الحجاجي متماسك تماسك هدفه، لا مجال فيه للترهل البنائي أو للتناقض، ولا يكون الخطاب كذلك إلا إذا توافرت فيه شرائط النصية التي حددتها بدقة مقررات علم النص[8].

* * *

في ضوء ما سبق جاءت قراءتنا في مبحثين، يعنى أولهما بالسياق التاريخي والاجتماعي للنص، وبالمستويات اللغوية الأسلوبية إفراداً وتركيباً وتصويراً، وبيان أثر ذلك كله على التشكيل الحجاجي للنص، ويعنى المبحث الثاني بالإيقاع خاصة، باعتباره معطى نصياً شعرياً مائزاً، لا يجوز تجاهله أو إغفال أثره حجاجياً وجمالياً.

المبحث الأول
مستويات الحجاج. . . البنية والأسلوب

يمتاز النص الأدبي عن غيره بلغته التي تتشكل داخل اللغة، وتتقاطع فيها غاياته مع وسائله، فلا وجود للفكرة بعيداً عن اللغة التي تشكل بها النص، وهذا يجعل مستويات النص اللغوية الصغرى والكبرى وكيفية تشكل النص بنائياً موضع اعتبار قارّ، لا ينبغي تجاوزه منهجياً؛ إذ هو مناط التميز ومحط الاعتبار.

ويسبق هذا - في رأينا - سياق النص وتقاليده؛ فليس تناول الأصوات أو الكلمات أوّل ما يجب أن يتوقف إزاءه الباحث؛ فالكلمات "تُعْتبر مظاهر لاتجاهات أو أفكار أو سياق عام، هذا السياق هو الحقيقة الأولى، ولا وجود للكلمات في خارجه"[9]. فالسياق - بمستوياته المختلفة - لا يمكن إغفاله في مقاربتنا للنص الأدبي، ولا يمكن إغفال دوره في تداولية النص.

الحجاج . . . أفق التوقع

يسهم السياق وتقاليد النص بدور بارز في تشكيل "أفق التوقع" بالنسبة للمتلقي، ويوجهان المجال الحجاجي للنص في ضوء ما يمكن قوله، وما لا ينبغي أن يقال، وكذلك ما يمكن أن يُقنع ويؤثر وما لا قيمة ولا تأثير. وفق هذا الوعي المنهجي تأتي هذه القراءة لـ "دالية" الأموي "عمر بن أبي ربيعة" (ت93) التي مطلعها:

لَيْتَ هِنْداً أنجزتْنَا ما تَعِدْ وَشَفَتْ أنْفُسنَا مِمّا تَجِدْ

وهو نصٌّ تلتقي فيه الوظيفتان الحجاجية والشعرية؛ حيث تتوالى فيه – وفق إستراتيجيات محددة – حجج الذات الشاعرة وحجج المخاطَب/ المحبوبة "هند"، كما تحضر فيه حجج أخرى لمخاطبين آخرين نتعرف فيها موقفهم ووجهات نظرهم. تنهض القصيدة/ النص على رغبة الشاعر في استمالة "هند"، ولا استمالة بلا حجاج ولا حجاج بلا حوار، فالحجاج عمل حواريٌّ ينهض على فكرة استمالة المتلقي، و"الاستمالة" هي هدف الحجاج عند "ش. بيرلمان" و"تيتكاه"[10].

ومما يمتاز به هذا النص – نظراً لطبيعته السردية وبنيته الدرامية – أنَّ الحجاج فيه يتسع ليتجاوز فكرة الربط المنطقي الصارم بين عبارتين أو أكثر، ليضم كلّ عنصر دلالي يقدمه المتكلم لصالح عنصر دلالي آخر؛ فالحجة قد ترد "على شكل قول أو فقرة أو نص، أو قد تكون مشهداً طبيعيّاً أو سلوكاً غير لفظي إلى غير ذلك، والحجة قد تكون ظاهرة أو مضمرة بحسب السياق، والشيء نفسه بالنسبة للنتيجة والرابط الحجاجي الذي يربط بينهما"[11].

ينتمي نص "عمر بن أبي ربيعة" إلى القصيدة الغزلية في صدر الإسلام، وإلى حاضرة عربية دينية مهمة؛ فـ"عمر" قرشيّ مكيّ، على قدر كبير من الثراء، وعاش حياته في زمن بدت فيه العلاقات الاجتماعية الحجازية الحضرية أقلّ تشدداً وأكثر ميلاً إلى التسامح، أو لنقل مع "طه حسين" أكثر ميلاً إلى اللهو وإلى الترف[12].

والقصيدة الغزلية العربية عموماً والإسلامية خصوصاً ذات "ثيمات" دلالية محددة، تُشَكِّل أفق العَلاقة بين المحبّ أو منشئ القول من ناحية ومتلقي هذا القول من ناحية أخرى؛ أي أنَّ النَّص الغزلي يتشكل في فضاء لا يخيب فيه "أفق الانتظار" المتلقي كثيراً، وبمضي الأيام غدت هذه "الثيمات" تقليداً يشكِّل العَلاقة بين المحبين، فلا حبّ دون مراعاة لهذه التقاليد وأخذها في الحسبان.

ومن هذه الـ"ثيمات" التي غدت تقليداً "ثيمة" المواعدة وما قد يتبعها من خُلْف المحبوب تدلّلاً حيناً وخوفاً من الرقباء حيناً آخر، وتشكِّل "المواعدة" وما يتفرع عنها من خُلْف وتدلل أصل الدعوى في نص "عمر بن أبي ربيعة" موضع هذه المقاربة.

ومن المهم أن نشير إلى أن "الوعد" و"الصَّدَّ" لهما حضور لافت في شعر "عمر" وفي شعر أقرانه من الغزليين عامة، ومن ذلك – مثالاً – قوله في مطلع إحدى قصائده: الخفيف

تِلْكَ هِنْدٌ تَصدُّ لِلْهَجْرِ صَدَّا أَدَلالٌ أَمْ هَجْرُ هِنْدٍ أُجِدّا؟

ويقول جميل بن معمر (ت82هـ): الطويل

لَقَدْ كُنْتُ أَرْجُو أَنْ تَجُودِي بِنَائِلٍ فَأَخْلَفَ نَفْسِي مِنْ جَدَاكِ رَجَاؤُها

. . . . . .

فَأَحْيِي – هَدَاكِ اللهُ – نفْساً مريضةً طَوِيلاً بِكُمْ تَهْيامُها وَعَنَاؤُهَا[13]

ويقول قيس بن الملوح (ت70هـ): الطويل

فَلا خَيْرَ فِي الدُّنْيَا إِذَا لَمْ تُواتِنَا لُبَيْنَى وَلَمْ يَجْمعْ لَنَا الشَّمْلَ جَامِعُ

ويقول الأحوص الأنصاري: الطويل

ألا حبَّذا سَلمى الفؤادِ وحبَّذا زيارتها، لو يُسْتَطَاعُ التَّزاورُ

لقدْ بخلتْ بالوُدِّ حتَّى كأنَّها خَلِيلُ صفاءٍ غَيبتهُ المقَابِرُ

وهذا سياق تأكيدي يفرض علينا رؤية "الثيمة" في تبدياتها المختلفة، **باعتبارها أولاً** تقليداً شعريّاً غزليّاً يشكِّل أفق الخطاب إنتاجاً وتلقياً، حيث يصحّ

فيه القول: إنَّه لا حبَّ دون مواعدة، ولا مواعدة دون خُلْف، ولا خُلْف دون إلحاح من المحبّ وتدلل من المحبوب، وهذا يعني أننا إزاء تقليد/ ثيمة ذات مستويات عِدّة يختلط فيها التمني بالرجاء، والرجاء بالتوسّل، ويلتقي فيها الانتظار بالأمل، والأمل بالإحباط. **وباعتبارها ثانياً**: واحدة من الحجج التي تتكئ على "المشترك العام" الذي يتواضع عليه مجتمع ما[14]. وبذلك تتعدد مستويات الحجاج، إن على مستوى الدال أو التركيب أو الصورة، أو على مستوى التداول الذي يتسع للثقافي الرسمي واليومي المعيش في آن واحد. فالحجاج "بفعل اتكائه على اللغة واستثماره لجهازها المفاهيمي والمجازي في التموضع النسقي يغدو واقعة معرفية – ثقافية، ترتهن، دائماً، إلى تعددية اللامتوقع؛ ذلك أن معظم التعبيرات الرشيقة، كما يقول أرسطو، تنشأ عن المجاز، وعن نوع من التمويه يدركه السمع فيما بعد"[15].

(1)

يمكننا – على سبيل الإجراء – تقسيم النص السابق إلى أربع دوائر، تُشكِّل كلّ دائرة وحدة بنائية أسلوبياً وحجاجياً، تتصل بما قبلها، ويتصل بها ما بعدها، على نحو تقوى به الحجة وتتعمق به دلالتها.

الدائرة الأولى، وتضم البيتين الأول والثاني، وفيهما يقول:

لَيْتَ هِنْداً أنجزتْنَا ما تَعِدْ وَشَفَتْ أنْفُسنَا مِمّا تَجِدْ

بشكل مباشر، وعلى نحو يتحدد به الهدف والدعوى ويقتصد في اللغة غاية ما يبلغه الاقتصاد دون إخلال بالمعنى تبدأ القصيدة بهذا الحوار غير المباشر الذي يستدعي منذ الوهلة الأولى حواراً سابقاً على هذا النص، فيه وعدت "هند" الشاعر بلقاء، لكنها لم تف بوعدها أو أبطأت إنفاذه، وهذا الإبطاء استنفد صبر الشاعر، فكان عليه أن يحثّ صاحبته على لقائه، ومن ثم كان هذا النص الذي تتعدد مشاهده وتتنوع حججه على نحو يدفع "هنداً" إلى إنفاذ ما وعدت به.

تبدأ القصيدة بتمنٍّ مشوب برجاء، ورجاء يوشك أن يكون توسّلاً؛ وذلك عبر حوار "داخلي غير مباشر"[16] يديره الشاعر بينه وبين نفسه، يُمَنِّيها الأماني، يختزل الحوار الدعوى ويربطها بعللها وأسبابها، فهناك وعد سابق من هند، ومماطلة حالية منها، وانتظار أضنى الشاعر ودفعه دفعاً لطلب الشفاء.

وما بين مماطلة "هند" وانتظار الشاعر تتنوع طاقات التأثير التي تدفع "هنداً" إلى الوفاء بوعدها من ناحية وتُقنع المتلقي بصواب موقف الشاعر أو تعذره في هيامه وفي توسله من ناحية أخرى. وسريعاً ما ينقلنا الشطر الثاني إلى ما يعمِّق هذا الفعل عبر تقديم الدليل عليه، فنفس المحبّ قد ألمّ بها "الوجد" الذي يحتاج أن يشفى منه، ولا شفاء للوجد بغير وصلٍ ولا صل إلا بأن تنجز "هند" ما وعدت به.

يكتسب التمني بتداخله مع الرجاء بعداً حجاجيّاً يتجاوز الذات الشاعرة إلى مخاطبها، كما يركّز دعوى النص في قضية واحدة أو هدف واحد هو "الوصل"[17]. ولا عائق أمام الوصل إلا قيم المجتمع أو تدلّل "هند"، هذا التدلل الذي يزيد الشاعر فتنة، ويدفعه دفعاً إلى تنويع حججه وتغيير منطلقاته الحجاجية كي تحقق دعواه مرادها ومبتغاها، على ما سوف نشير.

يشحن النص المحرِّض فعل "الوصل" بقيمة مشتركة هي "الوفاء بالوعد"، وهذا القران يُكْسب الوصل بعداً أخلاقيّاً متعالياً، يجعل المخاطَب محاصراً بين أمرين: فإن ثبطت تقاليد المجتمع "هنداً" عن إنفاذ ما وعدت به، وإن قعدت بها رغبة في التدلل أقامتها حال "الوجد" التي أصابت الشاعر حتى تلمّس شفاءه في توسل كاشف عما ألمَّ به، أو في حوار غير مباشر مشحون بكل ما من شأنه أن يدفع "هنداً" إلى أن ترأف بحاله وترق لمآله.

والشاعر المحاجّ يعرف أنَّ ما قدَّمه قد لا يكون كافياً كي تخرق "هند" سنن الاجتماع أو تتغافل عن نزوع التدلل وخيلائه، وإذا كان الزهوّ قرين التدلل، وكان التدلل قرين من أدرك موقعه من نفس محبوبه، وتأكّد بشواهد الحال من علوّ منزلته ورفعة مقامه، إذا كان ذلك، فـ"هند" المزهوّة تحتاج إلى مستوى آخر من الحجة، يتناسب وخيلاءها وإحساسها بذاتها، مستوى آخر يخالف

حجج الرجاء والتوسل التي قد لا تزيدها إلا خيلاء وزهواً، وهذا ما ينجزه البيت الثاني كله:

واسْـتَـبَـدَّتْ مَـرَّةً وَاحِـدَةً إِنَّمَا العَاجِزُ مَنْ لا يَسْتَبِدْ

يأتي هذا البيت ضمن بنية تشبيهية وتركيبية متميزة؛ فالتشبيه الضمني يتسم بقدرته على ضم شطري البيت معاً حتى كأنهما سبيكة واحدة، تؤدي المقدمة إلى النتيجة، وتتخلق الصورة من الفكرة، وتكتسب النتيجة حجيتها من عموم التجربة وعمق الخبرة الإنسانية الحية، فإذا الحكمة صورة، والصورة حكمة سيّارة، صياغةً ودلالة، فلا تدع بعدها قولاً لقائل، ومن ثم يغدو فعل الاستبداد قرين التفرد والحرية ودالاً عليهما، وتحديده بمرّة واحدة فيه حضّ على خرق سنن الاجتماع والاستجابة لنوازع التحرر في الذات، وفيه أيضاً إنكار على "هند" التي شاهدت مقامها وعرفت هيام محبوبها بها ألَّا تتمكن ولو لمرّة واحدة من تملُّك قرارها وتنفيذ مشيئتها!!

ويأتي الشطر الثاني بالحكمة الباقية بصياغتها ودلالتها، فتتأكد بها دلالتا التحريض والإنكار في الشطر الأول، ولتضع المحبوبة بين خيارين لا ثالث لهما: فهي إمَّا أن تستبدّ برأيها وتخرج لتنفذ وعدها، وإمَّا أن تنضم لزمرة العاجزين الذين لا رأي لهم، والمؤكد أنَّ "هنْداً" صاحبة كل هذا الحضور والتأثير لن ترضى بمقام العاجز أو حاله.

(2)

الدائرة الثانية، وتضم الأبيات (3- 6)

تبدو هذه الدائرة - على مستوى البناء - كالمُفسّرة للدائرة السابقة والمعللة لها، فإذا كان الاستبداد بالرأي وفرض الإرادة هو ما ينتظره الشاعر من "هند"، وإذا كانت "هند" من اللواتي يحقّ لهن أو يجب عليهن أن يستبدِدْن برأيهن، فإن هذا كله يحتاج إلى تفسير وتوضيح، والتوضيح والتفسير يحتاج إلى بنية مغايرة تنشأ معها حجج أخرى، وهذا ما يفتتح به النص صدر المشهد في هذه الدائرة؛

حيث يطلعنا النص على حوار مباشر يدور بين "هند" وصاحباتها، ينقله النص من خلال "وجهة نظر" راوٍ عليم، يلقي بظلال الثقة على حجاجه، يقول:

زَعَـمُـوهَـا سَـأَلَـتْ جَـارَاتِـهَـا وتـعـرَّتْ ذَاتَ يَـوْمٍ تـبْـتَـرِدْ

يخفف الدال/ الحجة "زعموها" في صدر البيت ما في المشهد من جرأة تعارض قيم المجتمع، وتقلل، من ثَمّ، قدرة النص أو المشهد على الحجاج؛ فما يحكيه الشاعر مجرد "زَعْم" تَنامى إليه ودوره يقتصر فقط على حكيه وتقديمه؛ فالتخفف من الملابس طلباً للتبرد لا يمكن للمرأة أن تفعله إلا في سِتْر. والزَّعم يخلط الحقيقة بالخيال، ويخلق مسافة بين الواقع والحكاية، تسمح للنص بالمرور والقبول، وتسمح للشاعر أن يكتنه أعماق الحوار، متجاوزاً ظاهر القول إلى باطن النفس وخلجاتها، كما يمكنه أيضاً من دمج الواقع بالخيال وتركيز وجهة نظره وتقديمها، في النهاية، باعتبار أنَّ هذا ما حدث أو ما نمى إليه.

يمكننا أن نعد هذه الدائرة التفاتاً موسَّعاً من ضمير المتكلم الذي جاء بصيغة الجمع (أنجزتنا، أنفسنا) في الدائرة الأولى إلى ضمير الغائب: (زعموها، سألت..) في الدائرة الحالية، وقيمة الالتفات هنا هي في قدرته على تحويل السرد من الذاتي إلى الموضوعي أو شبه الموضوعي عبر تحوّل "وجهة النظر" وتركيز الرؤية على "هند" وصاحباتها، وهذا يمنح النص بعداً حجاجيّاً يجعل المتلقي أكثر قبولاً لأمرين:

الأول: أنَّ وجد الشاعر بـ"هند" له ما يبرره؛ فجمالها الفاتن ليس موضوعه فحسب، وإنما هو موضوع جيلها أيضاً، وتدلل "هند" بهذا الجمال مشهور معروف.

الثاني: أنه بهذا البعد الدرامي يتأكد جمال "هند" عبر أكثر من وجهة نظر، وليس عبر منظار المحب وحده.

ومن ثمَّ تتساءل "هند" في دلال، أو "تدّعي" في صيغة السؤال:

أكـمـا يَـنْـعِـتُـنِـي تُـبْـصِـرْنَـنِـي عَـمْـرَكُـن اللهَ، أَمْ لا يَقْتَصِدْ؟

يقوم الحجاج على مبدأين أساسيين: مبدأ الادعاء وهو ما تنهض عليه

حجة "هند" في هذا البيت، ومبدأ الاعتراض[18]. فمن الواضح أنَّ "هنداً" لا تسأل عن شيء تجهله، فسؤالها سؤال من يعلم الجواب ويدرك أنه لن يأتي وفق ما يتوقع، بل هي لا تهتم بالجواب أصلاً، إنها فقط تريد إقرارهن، وليس شرطاً أن يقررن صراحة، فهذا مطلب عزيز، وليس لنا أن نتوقعه، غير أن إقرارهن الضمني سيظهر - بلا شك - في لفتات أعينهن وفلتات ألسنتهن.

يخلق السؤال السابق وضعية حوارية تقف فيها "هند" بين وصف "عمر" وإقراره بجمالها من ناحية، وصاحباتها ورغبتها في انتزاع إقرارهن من ناحية ثانية، وهي تدرك أنَّ إقرارهن واعترافهن بمقالة "عمر" فيها ليس بالأمر اليسير، وهنا تلجأ "هند" إلى أكثر من حجة:

الأولى: أنها تقرن ما قاله شعراً إزاء ما يبصرنه من مفاتنها، فتخففها من الملابس ليس طلباً للتبرد كما يشير ظاهر النص، أو ليس التبرد غايته الوحيدة، فغايته أو من غايته محاصرة صاحباتها بمستويات مختلفة من الحجج: مسموعة متخيلة ومنظورة مشاهدة، فهذا قول "عمر" فيها، وهذا جسدها الفاتن.

الأخرى: استخدام الدعاء "عمركن الله"، وهو دعاء قد يخفف من غلواء الزَّهو وخيلاء الفتنة بالجسد خصوصاً حين يكون ذلك بين الأقران. قد تبدو "هند" بحجتها هذه راغبة فعلاً في انتزاع إقرارهن دون أن تثير غيرتهن في الوقت نفسه، ويمكننا أيضاً أن نرى في هذه الحجة/ الدعاء عدم مبالاة "هند" بغيرتهن؛ فصيغة الدعاء المستخدمة تدعو لهن بطول العمر، ولا تقرّ لهن بمزية جمالية يتطلعن إليها أو ينافسنها بها، فإطالة العمر دعاء مرغوب مطلوب، إلا أنَّه يُذهب بالجمال.

وهنا يأتي الجواب/ حجة مراوغة، تقرّ بالواقع وتنكره، تقرّ به من جهة وتنفيه من جهة أخرى:

فتضاحكن - وقد قلن لها - حَسَنٌ في كلِّ عَيْنٍ مَنْ تَوَدْ

ترتب الفاء العاطفة - وهي "أداة ربط حجاجية"[19]- الحجة الحالية على السابقة، حتى كأنّ الجواب أو الاعتراض على ادعاء "هند" لم يأخذ منهن أي

قدر من التفكير، وكأنّ سؤال "هند" أو ادعاءها متوقع، والاعتراض عليه أيضاً جاهز من قبل أن تسأل عنه.

تأتي الإجابة جامعة بين طريقتين من طرائق التوصيل: الإشارة "السيميوطيقة" التي تتمثل في الضحكات الساخرة، وبصيغة التفاعل والجمع التي تقدم لنا حجة قوية تستند إلى "رأي مشترك" جامع يؤكد تبرمهنَّ من كل هذا الخيلاء وذاك الزَّهو، كما تأتي الإجابة أيضاً بالقول القاطع الذي يستمد قيمته من سيرورة الحكمة الخالدة التي تتأكد بها حجية الجواب ويعزّ بها معارضته أو نقضه، فالحكمة ابنة التجربة السيارة، ولها من التأثير ما (للمشترك الإنساني)[20]؛ ومن ذا الذي يعترض على خبرة القول: "**حَسَنٌ في كلِّ عَيْنٍ مَنْ تَوَدْ**"[21].

وإذا صحّ "الحسن في عين المحب"، وهو صحيح على نحو ما تؤكد التجربة المعيشة، فلا يلزم عنه أن يصحّ واقعاً، وهذا يعني أنَّ "هنداً" ليست كما وصفها المحبَّ، وشهادة المحب مطعون فيها، لا يُقاس عليها أو يُحتج بها.

وبذلك يخرجنَ بالحجة من الموضوعية الملزمة إلى الذاتية النسبية، فقول "عمر" في "هند" - مهما أغرب في وصفه واستحسانه، وصورة جسدها الذي كشفت عن بعض مفاتنه أمر ذاتي - مجرد قول لمحبّ مفتون بمحبوبه ليس أكثر، وبذلك تتقوض حجة هند وعمر، وجاء تقويضها عبر الحكمة الخالدة التي منحتها الأيام والتجربة سيرورتها وطاقتها الإقناعية التي لا يجد المتلقي مفرّاً من التسليم بها.

وهنا يتدخل صوت الراوي، الراوي العليم الذي لم يقبل أن توصف حجته على هذا النحو، وأن يكون قوله مجرد قول نسبي لا أصل له، فـ"عمر" الفنان خالق النموذج والمثال لا يرضيه أن تكون عينه مجرد عين عادية، وأن تكون محبوبته كذلك مجرد محبوبة جميلة؛ لأنه يريد فقط أن يراها كذلك كما زعمت صاحباتها. فلا يجب أن يجري على "عمر" الفنان ما يجري على جموع الناس من استحسان عين المحب لمن تحبّ.

يقول:

حَسَداً حُمِّلْنَهُ من شَأْنِها وَقَدِيماً كَانَ في النَّاسِ الحَسَدْ

إنَّه الحسد، والحسد حجة شخصية، تشكّك في نوايا القائل، وهي لذلك غير موضوعية، ولكنها - سياقياً - تأخذ قدراً من الموضوعية والمقبولية؛ فالحسد بين الناس معروف، وهو أشَدّ ما يكون بين أبناء الجيل الواحد، وهو أكثر شدة حين يكون الصراع أو التنافس على الجمال بين مجموعة من الفتيات أو النسوة في مثل ذلك المجتمع المغلق إلى حدٍّ كبير.

وهذا يجعل الحسد حجة متدرجة على النحو التالي: لا حسد إلا لممتاز، و"هند" ممتازة، فبدهي أن تكون موضوع حسد وغَيْرة، وإذا تقرر أنهن قلن ذلك حسداً فقد تقرَّر تفوق "هند" وامتيازها، وأنَّ قولهن محض غيرة لا قيمة لها[22].

وانتقالاً من الموضوعية المشوبة بما هو شخصي يُخْرج المحبّ حجته مخرج الحقيقة الثابتة، تماماً كما فعلت صواحب "هند". فالحسد حقيقة آمن بها النّاس من قديم الزمان. الحسد حقيقة عامة، وتجربة معيشة، لا تقتصر على الرجال دون النساء، وإذا اعتبر أمر ما حقيقة، كان التسليم به سهلاً، ومعارضته صعبة.

(3)

الدائرة الثالثة، الأبيات من (7-10)

في هذه الدائرة ينتقل النص إلى مستوى آخر من الحجاج يفارق الشخصي إلى الثقافي الذي يستمدّ قيمته من المنطق، ويستمد تأثيره من اتساع القول فيه، فلا نبقى أسرى الحجة في مواجهة الحجة، وكأنّ النص قد استشعر حاجته إلى مستوى آخر من الحجاج يؤكد ما ذهب إليه.

يقدم النص - في هذه الدائرة - مجموعة من الحجج الحسية، التي تبدو كالمقابلة لحجة الحسد السابقة، فالحسد معنى قلبي ظني، يصعب التأكد منه، وحين يفعل النص ذلك فهو لا يدعم حجته السابقة فحسب، وإنّما يقدم لنا أسباب تعلقه بـ"هند" في الوقت نفسه، وكأنه قد انتبه إلى أنه قد قدم النتيجة على مقدماتها، فنراه من ثَمّ، يعود ليدلل على صدق حجته التي يقدمها من خلال ما يمكن اعتباره واقعاً محدداً يمكن اختباره والتأكد منه، فـ"هند":

غَـادَةٌ تَـفـتـرُ عـن أشْـنَـبِـهـا حـيـنَ تـجـلُـوهُ أقَـاحٍ أو بَـرَدْ
ولَـهَـا عَـيْـنَـانِ فـي طَـرْفـيْـهِـمَـا حَـوَرٌ مِـنْـهَـا وفـي الـجِـيـدِ غَـيَـدْ

يبدو السَّرْد عبر ضمير الغائب أكثر حيادية، فهو يتوقف إزاء بنية وصفية حسية محددة، والوصف يقوم بدور حجاجي مهم، فهو لا يحدد فقط وجهة نظرنا أو موقفنا من الموضوع فحسب، ولكنه في الأساس يحدد نوع الموقف الذي ينبغي أن نحكم به على الموصوف[23].

يُدَقِّق النَّص ملامح الحسن من "هند"، فيقف - تحديداً - أمام ملامح حسن ماديّ ظاهر يمكن معاينته ومشاهدته والتحقق منه، إنها الحقيقة، ولا مجال - مع الحقيقة - للذاتية أو النسبية، ولا علاقة لها بعين المحبّ أو عين الحسود.

يقف أمام فم مبتسم، وأسنان بيضاء، يضعها ضمن بنية تشبيهية تستهدف التقريب والحجاج والتصوير والتخييل في وقت واحد، بنية التشبيه البليغ التي توشك أن تقوّض المسافة بين الطرفين حتى لكأنَّهما طرف واحد، فيه تلتقي الفكرة بالصورة، والصورة بالفكرة، حتى لكأنّ هذا هو ذاك، فلا ندري - من فرط الاشتباه - حين تبتسم "هند" وتكشف عن ثغر ناصعة أسنانه أنحن أمام نبات الأقاح بزهره الأبيض أم أمام ثغر "هند"؟ ولا ندري أيضاً حين تبتسم ونرى أسنانها الدقيقة الصافية أنحن أمام بَرَد أو حَبّ غَمَام؟ أم نحن أمام أسنان "هند"؟ ولها أيضاً عينان "في طَرْفيْهِمَا حَوَرٌ" وجيد متمايل حسناً واختيالاً، "وفي الجِيدِ غَيَدْ".

لنقل - إذن - إنَّ ما قدَّمه "عمر" هنا هو النموذج الجمالي الكامل الذي أقرَّته الثقافة وارتضته الجماعة، أو لنقل إنه في حجاجه قد ارتكز على المشترك الذي يلتقي عليه بعض الناس أو كلّ الناس، والارتكاز على المشترك العام منطلق حجاجي جيد، وحين يكون هذا المشترك حسياً فهذا يعني صعوبة الاعتراض عليه والشَّك فيه[24].

وانطلاقاً من مقدمة المشترك العام يمكننا أن نفترض قياساً مضمراً ينطلق من مقدمة كبرى هي:

(أ) [مقدمة كبرى مذكورة] . . . . (كلّ غَادَة ذات فم مبتسم وأسنان بيضاء وفي عينيها حَوَرٌ وفي جِيدِها غَيَدْ جميلة).

(ب) [مقدمة صغرى مذكورة] . . . . (هذه الأوصاف تنطبق على هند).

(ن) [النتيجة] . . . . (هند قد خلقها الله جميلة وفق المثال الإنساني الذي يطمح الجميع إليه).

وإذا كانت "هند" على هذا النحو من الجمال في كماله وبهائه، فقد ثبت تفوقها وامتيازها الموضوعي الذي لا علاقة له بعين المحبّ، وإذا كان ذلك كذلك، فليس أمام صواحبها غير التسليم له بحجة الحسد.

ومما يؤكد فكرة المثال الجمالي أنَّ الشِّعر بعد "عمر" لم يزد في وصف الحسن في العينين – مثلاً – فوق ما قاله؛ فالعينان اللتان في طرفيهما حور هما العينان الجميلتان حتى لا زيادة على ذلك من الجمال والحسن، وهذا ما أكده بيتا "جرير" بعد ذلك حين وصف العيون بالحور واعتبر النقاد أنَّ ما جاء به هو أجمل ما قيل في صفة العيون:

إنَّ العُيونَ التي فِي طَرْفِهَا حَوَرٌ قَتَلْنَنَا ثُمَّ لَمْ يُحْيِين قَتْلانَا

يَصْرَعْنَ ذَا اللُّبِّ حتَّى لا حِرَاكَ بِهِ وهنَّ أَضْعَفُ خَلْقِ اللهِ إنْسَانَا[25]

"هند" – إذن – هي النموذج الجمعي المرجوّ، ولأنها كذلك فمن البَدَهي أن تكون حلماً وأمنية، ومن البدهي أيضاً أن يكون للرجل/ المحب تصوّر "ما" عنها، وهذا ما يقدمه البيتان التاليان:

طَـفْـلَـةٌ بَـارِدَةُ الـقَـيْـظِ إذَا مَعْمَعانُ الصَّيْفِ أضحى يَتّقِدْ

سُخْنَةُ المَشْتى لِحَافٌ لِلْفَتى تَحْتَ لَيْلٍ حِينَ يَغْشاهُ الصَّرَدْ

إنها "طَفْلَة"، وهذه حجة تنطوي على قياسٍ مُضْمَر، يُدْرك نماذج الثقافة وقيمها؛ فكل طفلة مطلوبة، و"هند" طفلة، فهي، إذن، النموذج المطلوب والمثال المرجوّ، وهي أيضاً "باردة" حين تشتدّ حرارة القيظ، وكلّ من كانت

كذلك كانت مثالاً وأمنية للحالمين، ثم يضع هذه الحجة في ظرف شرطي، يزيد نضارتها وقدرتها على التأثير، فالبرودة ليست مطلوبة في كل وقت، ولكنها مطلوبة بقوة حين يشتدّ الحر، وهنا تقابلنا اختيارات أسلوبية تضع الحجة في الذروة من التأثير، إنها باردة في "معمعان" الصيف، حيث يشير الدال "معمعان" بصيغته ودلالته وإضافته إلى الصيف إلى أشدّ درجات الحرارة، ثم يضاعف هذه الدلالة بمادة أخرى تزيد من قوة الحجة وتأثيرها وهي "تتقد"، إنها باردة ليس حين يشتد الحر فحسب، ولكن حين يتقد ويشتعل ويغدو كاللهيب أيضاً.

ثم ما يلبث أن يذكر الوجه المقابل للحجة: "باردة"، بالحجة: "سخنة"، وهذه أيضاً حجة تنطوي على قياسٍ مضمر يقابل - بدوره - القياس المضمر السابق للحجة "باردة"، ويسير في مسار مقابل له، ثم لا يفتأ أن يضع هذه الحجة في ظرفها المناسب الملائم الذي يجعلها أمنية الحالمين، فهي ليست سخنة في المطلق، ولكن ذلك مظروف بـليل شديد البرودة أو شديد الصَّرد.

والملاحظ هنا نوعية الوحدات المعجمية المستخدمة، وقدرتها على تأدية وظيفتها الحجاجية؛ من حيث التقابل "باردة/ سخنة" "يتقد/ صرد"، ومن حيث تشديد الظرف الذي ينقي كل وصف مما يشوبه، ويجعله خالصاً للجمال فحسب، فالبرودة مظروفة بالاتقاد في الحر، والسخونة مظروفة بالبرد الشديد، وهي اختيارات معجمية تستخلص النموذج الجمالي الذي تمثله "هند".

فـ"هند" - إذن - مطلوب كل فتى، وهي النموذج الجمالي الأمثل، وهي لذلك أمنية الأماني، وهذا يعني أن المحبّ لم يغال في وصفه لها، ولم يحسِّن ما لا أصل له في الواقع، ولم يتجاوز الحقيقة، ولا حقيقة أوثق مما يقوم الحسّ بالتدليل عليه، كما أنه لم يصف "هنداً" بغير ما هو لها، وإذا صحّ لنا ذلك، أو إذا سلمنا به، فيلزمنا أنْ نُسلّم له أيضاً بما سبق أن انتهى إليه من أن ضحكات صواحب "هند" وردهنَّ عليها مجرد حسد لا أكثر.

وهنا، يمكننا أن نستخلص من هذه البنية الوصفية بأبياتها الأربعة أكثر من قياس مضمر يقوم على مقدمة واحدة، على النحو التالي:

(1)

- **كل من كانت على هذا النحو كانت نموذجاً للجمال.**
- وكل من كانت نموذجاً للجمال كانت هدفاً للمحب وأملاً له.
- وكل من كانت كذلك كانت هدفاً للحاسدين.

(2)

- **كل من كانت كذلك هي نموذج الجمال.**
- وكل من كان كذلك فمن حقه أن يختال ويزهو كيف شاء.
- اختيال "هند" إذن أمر مقبول.

(3)

- **كل من كانت كذلك نموذج الجمال.**
- وكل نموذج للجمال يستحق أن نسعى إليه وأن نعذر فيه.
- لا لوم – إذن – على الشاعر إن شفّه وجده بـ"هند"، أو زعم ذلك كي يحظى منها بموعد.

وهذا الاستخراج الحجاجي بمختلف درجاته يجعل النتيجة ملكاً للمتلقي الذي يستخلصها بنفسه، تماماً كما يقول غريز Grize: "إنّ من يتوصل بنفسه إلى نتيجة ما ينزع إلى التمسك بها تمسكه – إن صح القول – ببؤبؤ عينيه"[26].

(4)

الدائرة الرابعة، وتضم الأبيات من (11– 18)

في تكثيف يغفل تفاصيل معينة يبدو النص الشعري في غنى عنها، يقفز النّص عبر تقنية "القطع" على أحداث كثيرة، قد تبدو مشاهدها أقلّ ترابطاً، ولكن هذه هي خصيصة النص السردي الشعري التي تقوم على التكثيف والاختزال، فتترك أحداثاً لم تقل، ولكنها مضمنة فيما قيل، وعلى هذا النّحو يدخل النص إلى دائرته الرابعة:

ولَـقَـدْ أذْكُـرُ إذْ قـيـلَ لَـهَـا وَدُمـوعِـي فَـوْقَ خَـدِّي تـطّـرِدْ

ترتّب "الواو" العاطفة الحجة الحالية على سابقتها، فمن كانت مثل "هند" مثالاً مرجوّاً كان بدهياً أن يرنو إليها كل طامح في الوصل، وحين يصادف هذا المثال محبّاً فنّاناً مثل "عمر" فالمؤكد أنه سيُشْغل بها، وتجد نفسه عليها، وأكثر من ذلك تسيل من أجلها دموعه على خده إن حُرم منها. إنها "هند"، مواعدتها أمل، وانتظارها قلق، وإخلافها خسارة كبيرة.

تبدو الذكرى هنا فعلاً مؤكداً لا يُنْسى، وكذلك كل حدث جلل لا ينسى، واطراد الدموع على الخد - إشارة إلى عمق الألم واستمراره - هي أيضاً فعل لا يُنسى، وتطوع البعض ممن جهَّل النص ذكرهم بإخبار "هند" بحال عمر/ المحب وما آل إليه شهادة منهم في حق "عمر" وإخبار بصدقه، وحجة "الشهادة" هذه تستمد تأثيرها من طرف آخر، طرف ثالث غير طرفي الدعوى، وتجهيل الشاهد في "قيل" يدعم حياده وصدقه، ومن هنا تستمد هذه الحجة قيمتها وسلطتها.

يبدو كل ما سبق معطوفاً على البيت الأول، الذي يؤكد فيه ألمه وشقاء نفسه، ورغبته في الشفاء "وَشَفَتْ أنْفُسنَا مِمّا تَجِدْ"، فهنا يلتقي المشهد الأول بالمشهد الأخير، وتتصل الدائرة الأخيرة بالدائرة الأولى، فالحجج تتعاضد ولا تتناقض. ثم في تكثيف وإيجاز يقدِّم النص مشهداً آخر، هو إنفاذ "هند" وعدها ومجيئها إلى المحب:

قلتُ: من أنت؟ فقالت: أنا من شـفَّـه الـوجْـدُ وأبـلاه الـكَـمَـدْ!

تنطوي الحجة في هذا البيت - عبر بنية السؤال - على لَوْم وتقريع لا يخفى، فالسؤال هنا - بالتأكيد - لا يستفهم، ولكنه يلوم تلك المحبوبة التي لم تبرّ بوعدها وتركت المحبّ فريسة لكل هذه الآلام، غير أنّ المحبوبة - من زاوية أخرى - تسخر من الشاعر ومن آلامه، وكأنَّ ما ذكره من آلام لم يكن خلواً من المبالغة، أو كأن ما ناله من آلام أقلّ مما كانت تظنّ، ومن هنا كان جوابها على سؤاله لا يخلو من تعريضٍ به وبوجده وكمده !!

ثم تتابع هند في زهو من أدرك مقامه وعرف مكانه من قلب محبوبه:

نَحْنُ أَهْلُ الْخَيْفِ مِنْ أَهْلِ مِنَى مَا لِمَقْتُولٍ قَتَلْنَاهُ قَوَدْ

في خيلاء المنتصر واعتزاز بالذات الجمعية والفردية يأتي هذا القول/ الحجة على لسان "هند" ليضيف أبعاداً أخرى إلى شخصيتها، أبعاداً تكتسبها من المكان "الخيف"، ويكتسبها "الخيف" من المكان الأكبر والأكثر أهمية دينية "منى". فهي من "الخيف"[27]، هذا المكان الذي تميز موقعه، وكان أثره واضحاً على ما لنسائه من حسن خلقة واستواء هيئة، ولعلَّ صيغة الجمع "نحن" لا تتغيا إنصاف أهل "الخيف" قدر ما تشير إلى مزيد من الزهو بالذات والفخر بها، بوضعها ضمن هذا الإطار الكلي الجامع الذي به يقوى الجمال، ويكتسب منعته. وكون الخيف جزءاً من "منى" و"منى" أرض لها قدر لا يخفى من القداسة، فقد منح هذا كله "هنداً" امتيازاً فوق امتياز، وجعلها تصرِّح بهذا الاستثناء الذي قد يبدو اشتراطاً أوليّاً يتعمد نزع كل حقّ للطرف الثاني/ المحب في بداية اللقاء.

تضع "هند" استثناءها في صيغة حاسمة جامعة كأنها سنّة مقررة، وقاعدة معروفة بين نساء "الخيف"، فمن يريد الاقتراب من نساء "الخيف" عليه أن يرضى بذلك، فهن لا يأبهن لمن قتله هواهن، ولا دية عندهن لمن صرعه جمالهن.

تؤسس "هند" حجتها في الشطر الثاني على بنية النفي، والنفي إحدى صيغ التعبير التي يمكن النظر إليها باعتبارها موجهاً تعبيرياً له دور حجاجي، "فالنفي إنما هو ردّ على إثبات فعليّ أو محتمل حصوله من الغير"[28].

تكتسب الحجة قوتها من وضع المجاز موضع الحقيقة، ومن تصوير أثر جمال بنات "الخيف" على النفوس، وتأكيد أن فعله فيها يشبه فعل القتل الحقيقي، ومن ثم فلا دية لمن سلب عقله ووجد قلبه، وإن عرف قاتله، فلم يتحدث الإسلام عن دية قتيل الحب وإن تحدث عن دية القتيل عامة. والحقيقة

أن "هنداً" لا تصد عمر بهذه الحجة وإنما تدفعه دفعاً إلى التشبث بها، ثم يتابع النص:

قـلـتُ أهْـلاً أنْـتُـمُ بُـغْـيَـتُـنَـا فتسمين؟ فقالت: أنا هنْد

يأتي ردّ الشاعر حازماً قاطعاً: "قلت: أهلاً!"، إنه لا يعترض على ما اشترطته، وأنّى له الاعتراض وهي بغيته وهدفه؟ !

تبدو أهمية الحجج هنا ليس من جدل الحوار، وما يحمله في مطاوية من أبعاد نفسية واجتماعية فحسب، وإنما من قدرة الحوار على تصوير الوقائع التي ترفد الحجج بكل هذا القدر من الحيوية، فتستحيل الحركة الواقعية نسقاً من القول، يقع ضمن بنية حجاجية أوسع مدى.

تأتي حجة السؤال وطلب الشاعر من هند الانتساب والتسمية ضمن سياق التسليم بما اشترطته عليه، كما تأتي إجابتها - على غير المنتظر - قاطعة حاسمة، فهي لا تشير من بعيد أو قريب إلى أهل "الخيف"، أو إلى نسبها فيهم، إنها - كما سبقت الإشارة - لا يعنيها كل ذلك، وإن كان مما يعتنى به عند الاحتجاج في مقام التعظيم والمبالغة، فمثل "هند" لا تحتاج - خاصة حين تكون في حضرة شاعر ذاع قوله فيها وجرت دموعه على خده من فرط وجده - إلى نسبة أخرى غير ذاتها، إنها "هند" فحسب، وجودها في حد ذاته أمام الشاعر حجة واقعية لا تحتاج إلى قول آخر، هي الآن أمامه واقعاً منظوراً، وكلّ قول غير حقيقة الواقع المنظور فضلة لا يعوّل عليها، إنها "هند" فحسب، وفي هذا ما يكفي حجة يتأكد بها الواقع، وفي ذلك ما يكفي من الاعتزاز والتفرد الذي يغنيها عن غيرها. وكأنَّ ردّها قد أوقف حجاج الشاعر، ومن ثم أخذ يردد بينه وبين نفسه:

(إنَّـمـا ضُـلِّـلَ قَـلْـبـي فـاجْـتَـوَى صَـعْـدَةً فـي سَـابِـريٍّ تَـطَّـرِدْ)

يقدم لنا الفعل المبني للمجهول "ضلل" قياساً مضمراً يربط بين ضلال القلب وحزنه، وكلّ حزن مرتبط بضلال القلب، ولكن النص يربط الحجة بِمُحدّدات محسوسة، فضلال القلب واجتواؤه مرهونان بهذا القوام الذي يشتبه

في استوائه واستقامته بالرمح، فلا تدري أهو الرمح قَوَاماً، أم هو القوام رمحاً؟ ثم يأتي شبه الجملة ليضيف إلى هذا القوام أبعاداً جديدة، فهو متشح بثياب الحرير الناعم الشفاف، الذي يخفي ويظهر، ومشية مستقيمة معتدلة دالة بذاتها على قدر كبير من الاعتزاز والثقة بالنفس.

يبدو الشاعر، من فرط الإحساس ودقة الشعور، كمن يرى محبوبته للمرة الأولى، يحاجّ نفسه في الوقت الذي يحاجّ فيه "هنداً"، ويقدِّم من التبرير ما يقنع لائميه وما يُرضي محبوبته ويرضيه في الوقت نفسه.

إنَّـمـا أهْـلُـكِ جِـيـرانٌ لَـنَـا إنَّـمـا نـحـنُ وَهُـمْ شَـيْءٌ أَحَـدْ

يقدم البيت هنا حجته مشفوعة بقيمة الجيرة، وللجيرة من الحقوق ما يتوجب اعتباره وحسبانه، يحصر (العامل الحجاجي)[29] "إنما" في صدر الشطر الأول وفي صدر الشطر الثاني الحجة في إطار معرفي وقيمي محدد، كما أنه سبيل تأكيد وتذكير لـ"هند" المعتزة بنفسها بهذا الحق الذي يوشك أن تسقطه من فرط خيلائها، لكننا لا نسمع صوت هند، ولا نرى موقفها من هذه الحجة التي قدمها الشاعر.

وهنا يعود الشاعر مرة أخرى إلى نفسه، وكأنه حين احتج بالجيرة وأن أهلها أهله لم يكن ينتظر منها ردّاً أو إيلاء هذه القيمة ما تستحق، ومن ثم نراه يقول:

حـدَّثُـونـا أنَّـهـا لـي نَـفَـثَـتْ عُقَداً.. يا حبَّذا تِلْك العقد!

يوشك الحوار هنا أن يتحول إلى "تيار وعي" كاشف عما يعتمل في نفس المحب من فرح بجمال هند، يتجه المحب إلى نفسه خاصة أنَّ "هنداً" بدت مقتصدة في الكلام إلى حدٍّ كبير، والمحب مأخوذ بها كأنَّه يراها للمرة الأولى. يعود المحبّ إلى نفسه باحثاً عن حجج أخرى تفسّر هذا الحب وذلك الانجذاب، فلا يقع إلا على حجج من خارج العقل والمنطق، فيقول:

لعلّ "هنداً" صنعت له سحراً يبقيه على حبها، والعلاقة بين الحبّ والسحر يمكن أن تكون مجازية تماماً كما قد تكون حقيقية تستمدّ حجيتها من المرجعية الاجتماعية السائدة، غير أنَّ الحبّ يسمى سحراً، والجمال الفاتن

سحراً، والجميل ساحراً، ثم يمضي في الشوط إلى نهايته فيقول: حتى لو كان هذا سحراً فأنعم به من سحر!

من المؤكد أن خروج "هند" للقاء "عمر" انتصار لحجته، ومن المتوقع أن محبّاً مثله لن يقنع بلقاء واحد، ومن ثم راح يطلب منها لقاء آخر:

كُلَّمَا قُلتُ : متى ميعادنا ؟ ضَحِكَتْ هِنْدٌ ! وقالت : بَعْدَ غَدْ !

يضعنا العامل الحجاجي "كلما" إزاء صيغة تكرارية مستمرة، حيث يتكرر الطلب والسؤال من المحبّ، وتتكرر من هند الإجابة التي تشفع فيها القول بالضحكة التي تشير إلى وعد لن ينفذ، أو إلى إجابة مرجأة. فالإشارة الضاحكة تتضمن حجة لا تثق فيها هند بادعاءات عمر حول وجده وكمده الذي أبلاه.

يأتي هذا البيت بمثابة التوقيع الذي به يرتدّ آخر النص على أوله، فالمحب يطلب، باستمرار، موعداً والمحبوبة تمعن، باستمرار أيضاً، في تدللها ولا تقطع بردٍّ. ومن ثمّ تبدأ الدائرة مرة أخرى، حيث يطلب المحب إنفاذ ما وعدت به "هند"، و"هند" تماطل ولا تجيبه إلى ما وعدت به بسهولة.

* * *

لقد تركزت دعوى هذا النص في حثّ الشاعر محبوبته على الوفاء بوعدها الذي سبق أن قطعته على نفسها، وفي سبيل ذلك وظف النص مجموعة من الحجج التي تحقق هذا الهدف على نحو يجمع بين الحجج ذات الحمولة العاطفية التي تؤكد صدق المحب (الإيتوس Ethos) وتستدر عطف المتلقي، أو مخاطبته (الباتوس Pathos)، والحجج العقلية المنطقية التي تقارع فيها الحجة الأخرى (اللوجوس Logos)، كما تبدى ذلك في رده على صواحب "هند"، وما اقتضاه ذلك من تنويع اختياراته المعجمية والتركيبة وتلوين أسلوبه بين الوصف والحوار، بما مكنه في النهاية من إنجاز هدفه عبر الحجاج الذي سعى إليه منذ الوحدة المعجمية الأولى في النص، فكان القول – طبقاً لـ "لبيرلمان" – سبيلاً إلى الفعل[30].

* * *

المبحث الثاني
الإيقاع.. مستويات التشكيل

الإيقاع مكون شعري مائز، وإغفاله أو التغاضي عنه مما يصعب الاعتذار عنه، ولاشك أنَّ الحديث عن دور حجاجي للإيقاعية أمر يحتاج إلى فهم للإيقاع يتجاوز كونه معطى حجاجياً مساعداً، بل أصيلاً في تشكيل النص وفي تأويله.

في دراسة سابقة لنا انتهينا إلى أن الإيقاع أشمل من الوزن العروضي، والتشكيلات الصوتية النوعية والتقنيات البلاغية كالجناس والتكرار والعَجز المردود على الصدر...إلخ. كما أشرنا إلى أن بعض النقاد قد أدرك ذلك، فتحدثوا عن انبثاق الإيقاع من حركية الدلالة وخصوصية التجربة، وأنّ الإيقاع لا يمكن أن يكون معطى سابقاً على النص، ولكنه معطى نصي دلالي تأويلي يمكن من خلاله إدراك البناء العروضي والتشكيلات الصوتية والبلاغية بمختلف تبدياتها[31].

ولا يمكننا أن نقارب الإيقاع دون أن ندرك البنية الدلالية الكلية للنص في عمومها والمفاهيم الجزئية المشكلة لها في خصوصها، ثم تتوالى بعد ذلك الوحدات الموسيقية الصوتية مفردة ومركبة، فيتحدد البناء الوزني وتتشكل الهوية الموسيقية الخاصة للنص، هذه الهوية التي تمنحه امتيازه الخاص الذي قد يجعل نصاً "ما" يُنسب إلى رويه فيقال اللامية والبائية والتائية واللامية..إلخ.

وهذا يعني أنَّ الإيقاع معطى تأويلي جامع لمختلف المستويات اللغوية، وأنه ينبثق من حركية الدلالة والمعنى الكلي للنص وتفصيلاته الجزئية، ولأنه كذلك فهو حركة خاصة بخصوصية النص، ولا يمكن أن يكون معطى قبلياً جاهزاً، ومن الضروري أن تكتشف كل مقاربة نقدية القاعدة التي يتحرك على أساس منها إيقاع النص، ويشدّ إلى فضائه التأويلي مختلف التبديات الأخرى: الأصوات، مفردة ومركبة، والدوال مفردة ومركبة، والوزن العروضي، بصرف النظر عن الكيفية التي تحضر بها هذه التبديات، تقابلاً أو انسجاماً، أو غير ذلك[32].

وفي هذا الضياء، يمكننا أن نضع أيدينا على أربعة إيقاعات مختلفة، تُشكِّل البنية الإيقاعية الكلية للنص من ناحية، وتسهم في تعميق الأثر المرجوّ لحجاجه من ناحية أخرى.

الأول: إيقاع الرجاء "لَيْت" (1- 2)

تبدو حركة هذا الإيقاع موزَّعة بين أزمنة ثلاثة: الماضي والحاضر والمستقبل، بين الوعد القديم وشقاء النفس الحالي وانتظار الوصل المرتقب، تُرافق ذلك بنية موسيقية، تؤشر لها تقنية التصريع البلاغي بين عروض بيت المطلع وضربه، يدعّم ذلك بنىً إفرادية وتركيبية لا تخلو من توازٍ وتكرار، نحو: "أنجزتنا / أنفسنا" و"ما تعد/ مما تجد"، ثم يأتي العجز المردود على الصدر، ليولد التشبيه الضمني - بحكمته التي تعلو على ظرفية الحدث - من بنية الحدث ومن تاريخيته، حتى كأنَّ الحكمة ابنة الموقف الحالي فحسب، لم تُعرف من قبله، وكأن البيت قد أحكمت حجته نسجاً عبر بنية موسيقية تشدّ طرفيه معاً في الصدر (**واسْتَبَدَّتْ**) وفي العجز (**يَسْتَبِدْ**)، فالاستبداد هو أول ما يطرق سمع "هند" وهو أيضاً آخر ما تسمعه، تبدو الموسيقى مع هذه البنية ضاغطة حجاجياً مثلما هي ضاغطة موسيقياً.

تتناغم القافية مع ما سبق؛ حيث تتكون من صوت واحد ساكن، وهذه أقل كثافة صوتية ممكنة، ولكنَّ صوت "الدال" الساكن يفرض على من ينشد النص أو حتى من يقرؤه قراءة صامتة أن يأخذ في اعتباره ضرورة "قلقلته"، وهو ما يمنح القافية بعداً تكراريّاً يجعلها أكثر كثافة مما لها لو لم تكن ساكنة، وهذه كلها أحوال يقوى بها الحضور الجهوري للقافية، فيصدر نفثة ألم، لا تخلو من حسٍّ تحريضيّ، يتناغم مع حالَي التمني والرجاء.

وإذا أضفنا إلى هذا الحضور القوي للصوت تكراره في هذين البيتين ستَّ مرات في: "هند"، "تعد"، "تجد"، "استبدت"، "واحدة"، "يستبد" تأكَّدَ لنا الفرض الذي نتصور من خلاله صوت القافية بمثابة الرافعة الموسيقية للنص، حيث يستدعي الصوتُ نَفْسَه مرة ومرات عبر التكرار، كما يستدعي الأصوات التي تلتقي معه في الصفات جهراً وهمساً... إلخ.

الثاني: الإيقاع الدرامي (3-6)

وهو إيقاع تخلقه الحركة الدرامية، والصراع القائم بين الأصوات المختلفة في النص: بين رغبة المحبّ من ناحية، وتدلُّل "هند" المحبوبة من ناحية ثانية، وصواحب هند من ناحية ثالثة، والوسطاء الذين تشفّعوا لـ"عمر" لدى "هند" من ناحية رابعة.

فطوال الوقت نحن إزاء حركة دلالية حجاجية بين هذه الأصوات، وإن غلب عليها - بطبيعة الحال - صوتا "عمر" و "هند"؛ فكل طرف يروم أن يقنع الطرف الآخر، أو ينتصر لحجته "وإذا كانت الدراما تعني الصراع فإنها في الوقت نفسه تعني الحركة؛ الحركة من موقف إلى موقف مقابل، من عاطفة أو شعور إلى عاطفة أو شعور مقابلين، من فكرة إلى وجه آخر للفكرة"[33].

تأتي الحجة الأولى في هذا الإيقاع محمولة على بنية السؤال بما يتطلبه من تنغيم معيّن يعكس خيلاء "هند" وكبريائها، وبما يكشف الغاية منه، وهي أنها لا تريد جواباً، وإنما تريد إقراراً واعترافاً، ومن ثم كان الفعلان المضارعان أقرب إلى بنية التوازي - " ينعتني" الآن ومستقبلاً، "تبصرنني" الآن ومستقبلاً أيضاً - التي تقترن فيها حجة الوصف/الكلام بحجة الصورة المشاهدة، وحصر خيار الجواب بين أمرين لا ثالث لهما: مطابقة الكلام للصورة المنظورة، أو أن في القول بعض المبالغة التي لا تعارض حقيقة جمال "هند" ولا تنفيها.

يأتي صوت القافية ضمن بنية الفعل المضارع "يقتصد"، وهو ما يعني أن الحركة الدلالية لهذه الحجة - مدفوعة بحركية السؤال تنغيماً، وبحركية الدلالة اعتزازاً وخيلاء - تعمد إلى كشف خفايا النفس وباطنها.

تبدو حركة الإيقاع في البيت التالي بمثابة ردّ مقابلٍ لخيلاء "هند"، ردٍّ مصحوب بمؤشر سيميولوجي خاص يجعل الضحكات الساخرة حجة مقابلة، ثم يؤكد ذلك بحجتين راسختين في الثبات الدلالي والحجاجي: الحجة الحالية "وقد قلن لها". والحجة الكلية المنطقية "حسن في كلّ عين من تود". هنا

يخفت الحضور الموسيقي لصالح الحضور الحجاجي الذي يعلو فيه صوت المنطق ودلالات التقابل بين السخرية والخيلاء.

ثم يأتي البيت التالي بإيقاعه الحاسم وموسيقاه العالية قاطعاً في حجاجه قويّاً في موسيقاه؛ حيث يتكئ البيت موسيقياً على تقنية رد العجز على الصدر الموسّعة (أول كلمة في البيت وآخر كلمة فيه)، وهو ما يعني حصار الحجة بكل تفاصيلها في مفهوم "الحسد" في أول البيت وفي آخره، كالدائرة التي التقى طرفاها، فالحسد دلالة تعضده البنية الموسيقية المهيمنة.

الثالث: الإيقاع السطري (7- 10)

تشكل بنية الوصف في الأبيات المذكورة هذا الإيقاع، والوصف يتسم بسمتين أساسيتين:

الأولى: أنه يخلو من الحركة السردية الزمنية؛ حيث يبدو الزمن فيه متوقفاً أو كأنه كذلك.

الثانية: أن الوصف - بنيوياً - يبدو منفصلاً عن بنية النص، حتى إننا يمكننا اعتباره قطعة مستقلة.

وفي هذا الإيقاع يقوم السرد بحركة دلالية هابطة، تقدم المزيد من الحجج التي يتفرد بها صوت الذات، في سعي لتقويض حجة الحسد التي اعتمدت عليها صواحب هند.

تبدو الحجج هنا أقل إطراباً، وأكثر ميلاً للتفصيل الذي ينزع إلى بناء المتقابلات، والإجمال ثم التفصيل اللذين تتكامل بهما الحجج وتسدّ ما قد يعتورها من ثغرات، فنجد الحجة الآتية:

- (غادة)... ثم يليها التفصيل: " تفترّ عن ...."، ثم يلي ذلك بنية موازية تتصدر البيت التالي: (طفلة)... يليها التفصيل: "باردة الصيف..." وقوله: "ولها عينان" ثم التفصيل: "في طرفيهما حور..إلخ".

كما نجد التقابل المعجمي بين: "باردة"/"سخنة". و"يتقد"/

"الصرد"، والتقابل التركيبي الذي ينزع إلى إيجاد بنية متوازية بين: "باردة القيظ"/ سخنة المشتى" . .إلخ.

قد لا يتقصد هذا الإيقاع إنجاز بنية تتشاكل فيها الأصوات، وهذا أمر مفهوم في مثل هذا السياق، ولكنه في العمق يقدم ضرباً من "التشاكل"[34] بين الجمل والصياغات، التي تعكس رغبة واضحة في الإحاطة بالنموذج، وتقديمه على أكمل وجه ممكن.

الرابع: عودة إلى الإيقاع الدرامي (11- 18)

وفيه نسمع ثلاثة أصوات: الوسطاء وعمر وهند.

يبدأ هذا الإيقاع بالبيت: "**ولقد أذكر إذ**. . ."، وهي حركة دلالية تسير في خط مستقيم إلى الحجة التي تحقق الهدف والغاية: "تطرد"، واطّراد الدمع على الخدّ سبب في الحجج التي ستحملها الأبيات التالية بموسيقاها التي تمتاز بتكرار الوحدات المعجمية التامة والناقصة، فالحجج تقع بين فعلي القول:

"قلت/ قالت" الذي يتكرر صراحة سبع مرات وضمناً عشر مرات، تتجادل فيها حججا "هند" و"عمر"، ويتراوح الإيقاع بين استنكار الشاعر: "قلت من أنت؟" وسخرية المحبوبة: "أنا من شفه الوجد. . .!"، وفيه تبدو الحجة في جدل مع الحجة السابقة، جدل يوازي العلاقة بين: "أنا" و"أنت" وأنتم".

ثم تتوالى الحجج عبر بنية موسيقية أكثر وضوحاً، محمولة عبر تكرار الوحدات الصوتية والدوال المفردة والتقسيمات المركبة، كما في: "أهل الخيف/أهل منى". و"مقتول/ قتلناه"، يُدعّم حضور هذا الإيقاع أصوات "المد واللين" التي بها تقوى دلالات الخيلاء والزَّهو، فنقع على ظلال من المعنى تبدو بها الحجج أكثر تأثيراً وأعمق أثراً.

وفي هذا الإيقاع تبدو القافية متميزة على نحو خاص؛ حيث تأتي ضمن بنية تغلب عليها الاسمية هي: "الكمد - قود - هند - أحد - العقد - غد"، وذلك في مقابل فعل واحد هو "تطرد". وهذه الصيغ من ناحية أخرى يهيمن

عليها صوت "هند" التي تمعن في التعالي يقابلها صوت عمر الذي لا يفعل شيئاً غير الإقرار بجمال هند ورضائه عما أنجزه.

* * *

يتأكد لنا - في ضوء ما سبق - أن الإيقاع جزء لا يتجزأ من شبكة العلاقات النصية التي تُشَكِّل النسيج الكلي للنص، فلا ينفصل الإيقاع عن الدلالة، ولا تنفصل عنه الدلالة، فالإيقاع لا يناوئ الحجاج، بل يدعمه، إنه في السطح يمنح الحجة أبعاداً تأثيرية لا تخفى، كما أنه موجود في العمق حيث تَتَشكَّل به حركة الدلالة وتتنوع تموجاتها. وهذا يجعله بلا جدال أحد منابع الإقناع التي تبطّن النص الشعري، فإذا الحجة فيه مشحونة بطاقات شعرية مَوَّارة، يتنزل الخطاب بمقتضاها منزل الاستحسان والقبول.

خاتمة

يمكن القول إن هذا النص ببنائه الدرامي تطبيق مثالي لتلك المقولة التي ترى الحجاج حواراً وتعاوناً بين أطراف مختلفة، يروم كلّ طرف إنجاز فعل ما عبر القول، وإذا كان الإنسان لا يحيا بمعزل عن غيره من البشر، فكذلك الحجج لا تكتسب قيمتها وتأثيرها بمعزل عن الحجج الأخرى المعارضة لها والمتفقة معها، وإذا كان الإنسان يستمدّ وجوده من تفاعله مع غيره فكذلك الحجج، تستمد أيضاً قيمتها من تفاعلها مع غيرها من الحجج.

كما يمكننا القول: إن هذا النص - كما استظهرنا أعلاه - ينهض على بنية حوارية كلية، يشكّل البيتان الأولان فيها مفتتح القول وموضوع الدعوى عبر حوار غير مباشر، ثم تتشكل بنية القصيدة من خلال مجموعة من الأصوات التي أضفت عليها صبغة درامية واضحة، وعلى الرغم من أنَّ الحوار قد دار أغلبه بين صوتي الشاعر و"هند" باعتبارهما طرفي الادعاء فإننا لا نقلل من قيمة الأصوات الأخرى وما قدمته من حجج منحت الحجج الأخرى، في مجملها، عمقاً واتساعاً، ومن ثم، تأثيراً في الدعوى الأساسية التي ينهض عليها النص. وهذا يعني أنَّ بنية النص جزء لا يتجزأ من منظومته الحجاجية[35].

ولقد جاء البناء الحواري متوازناً في منح كل صوت فرصته ليقول حجته، حتى لو تعارضت مع حجة أحد طرفي الدعوى الرئيسيين، وهذا يعني أنَّ النص قد حافظ على "التعاون" المتوازن بين أطراف الحوار، و"التعاون" من أهم مبادئ إنجاز الحوار، ويقتضي من جملة ما يقتضي "ألا يعطّل أي طرف مجرى الحوار، وأن يقرّ كل محاور لنفسه وللطرف المقابل بحقّ بل بواجب المساهمة في الحوار"[36]. فقد استخدم المحبّ أشكالاً مختلفة من الحجج استطاع بها ومن خلالها أن يحقق هدفه، واستخدمت "هند" مجموعة من الحجج المختلفة التي استطاعت بها أيضاً أن تحقق هدفها، وحافظ النص على الحوار متوازناً دون إكراه، ومن ثم تقدمت الحجج شيئاً فشيئاً من الهدف المقصود.

ولعل أبرز الحجج التي أكثر النص من الاعتماد عليها تلك الحجج التي تستند إلى سلطة المشترك القيمي لمجتمع الحوار بأطرافه المباشرة، أو تستدعي القيم العامة التي رسختها الثقافة برمّتها وأكدتها الخبرة المعيشة للتجربة الإنسانية، فتوظيف القيم المشتركة اكتناه لعالم الشعور، وتوظيف جيد للثوابت والمسلمات التي يعزّ معارضتها، حتى بدا النص نتيجة لتفاعل الذوات الحجاجية مسرحاً "لتوالد الأنساق الثقافية المتسمة بالانفتاح الدلالي اللامتنامي؛ مما يجعل القصيدة نصاً غير مغلق على جهازه اللغوي والمعنوي"[37]. فلم ينجز النص هدفه من دعواه فحسب، ولكنه وضع أيدينا على المثال أو النموذج القيمي الجمالي الذي شكلته هذه الثقافة وتشكّل بها أيضاً.

يقول عمر: (الرمل)

لَيْتَ هِنْداً أنجزتْنَا ما تَعِدْ ... وَشَفَتْ أنْفُسنا مِمّا تَجِدْ[38]

واسْتَبَدَّتْ مَرَّةً وَاحِدَةً ... إنَّمَا العَاجِزُ مَنْ لا يَسْتَبِدْ[39]

زَعَمُوها سَأَلَتْ جَارَاتِهَا ... وتعرَّتْ ذَاتَ يَوْمٍ تبْتَرِدْ[40]

أكَمَا يَنْعِتُنِي تُبْصِرْنَنِي ... عَمْرَكُنَ اللهَ، أمْ لاَ يَقْتَصِدْ؟[41]

فتضاحكن- وقد قلن لها- ... حَسَنٌ في كلِّ عَيْنٍ مَنْ تَوَدْ[42]

حَسَداً حُمِّلْنَهُ من شَأْنِها ... وَقَدِيماً كَانَ في النَّاسِ الحَسَدْ

غَـادَةٌ تَـفـتـرُّ عـن أشْـنَـبِـهـا ... حـيـنَ تـجـلُـوهُ أقَـاحٍ أو بَـرَدْ[43]
ولَـهَـا عَـيْـنَـانِ فـي طَـرْفـيْـهِـمَـا ... حَوَرٌ مِنْهَا وفي الجِيدِ غَيَدْ[44]
طَـفْـلَـةٌ بَـارِدَةُ الـقَـيْـظِ إذَا ... مَعْمَعانُ الصَّيْفِ أضحى يَتّقِدْ[45]
سُخْنَةُ المَشْتى لِحَافٌ لِلْفَتى ... تَحْتَ لَيْلٍ حَينَ يَغْشاهُ الصَّرَدْ[46]
ولَـقَـدْ أذْكُـرُ إذْ قـيـلَ لَـهَـا ... وَدُمـوعِـي فَـوْقَ خَـدِّي تـطّـرِدْ[47]
قلتُ: من أنت؟ فقالت: أنا من ... شفَّه الوجْدُ وأبلاه الكَمَدْ![48]
نَحْنُ أَهْلِ الْخَيْفِ مِنْ أَهْلِ مِنَى ... مَـا لِـمَـقْـتُـولٍ قَـتَـلْـنَـاهُ قَـوَدْ[49]
قـلـتُ: أهْـلاً أنْـتُـمُ بُـغْـيَـتُـنَـا ... فتسمين؟ فقالت: أنا هنْد[50]
إنَّـمـا ضُـلِّـلَ قَـلْـبـي فـاجْـتَـوَى ... صَـعْـدَةً فـي سَـابِـريٍّ تَـطَّـرِدْ[51]
إنَّـمـا أهْـلُـكِ جِـيـرانٌ لَـنـا ... إنَّـمـا نـحـنُ وَهُـمْ شَـيْءٌ أَحَدْ
حـدَّثُـونـا أنَّـهـا لـي نَـفَـثَـتْ ... عُقَداً.. يا حبَّذا تِلْك العقد![52]
كُـلَّـمَـا قُـلـتُ: متى ميـعـادنـا؟ ... ضَحِكَتْ هِنْدٌ، وقالت: بَعْدَ غَدْ!

الهوامش والمراجع

(1) الأصفهاني، أبو الفرج: **الأغاني**، بيروت: دار الثقافة، 1953 ج21 ص 125.

(2) يرى "سيرل" أن الكذب والتخييل نشاطان لغويان لا تحترم فيهما القواعد المتحكمة في نجاح عمل الإخبار وإخفاقه، وهذا يعني أن الكذب والتخييل ينتهكان شرط "النزاهة" الذي يقتضي بأن يعتقد القائل في صدق ما يخبره أو يثبته. روبول، آن -موشلار، جاك: **التداولية اليوم علم جديد في التواصل**، ترجمة: دغفوس، سيف الدين، الشيباني، محمد، ط(1)، بيروت، لبنان: المنظمة العربية لترجمة 2003م ص 37 وما بعدها.

(3) القارصي، محمد علي: "البلاغة والحجاج من خلال نظرية المساءلة لـ"ميشال ميار""، ضمن كتاب **أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية، من أرسطو إلى اليوم**. إشراف: حمادي صمود، كلية الآداب، تونس (ب- ت) ص394.

(4) عبد الرحمن، طه: **اللسان والميزان أو التكوثر العقلي**، المغرب: المركز الثقافي العربي، 1998م ص 226.

(5) انظر: جاكبسون، رومان: **قضايا الشعرية**، ترجمة: الوالي، محمد و حنون، مبارك، ط(1)، المغرب: دار توبقال، 1988م ص 31.

(6) قد يكون مفيداً أن نلاحظ أنَّ معيار "القصدية" الذي تنادي به التداولية اللغوية ونظرية علم

النص لا ينفصل عن مقولة "الاختيار" الأسلوبية، فـ"القصد intentionality يتضمن موقف منشئ النص من كون صورة ما من صور اللغة قصد بها أن تكون نصاً يتمتع بالسبك والالتحام وأن مثل هذا النص وسيلة instrument من وسائل متابعة خطة ما للوصول إلى نتائج بعينها" . دي بوجراند، روبرت: **النص والخطاب والإجراء**، ترجمة: حسان، تمام، ط(1)، القاهرة: عالم الكتب، 1998م ،ص 103م.

(7) عبد الرحمن، طه: **في أصول الحوار وتجديد علم الكلام**، ط(3)، الدار البيضاء، المغرب: المركز الثقافي العربي، 2007 م ،ص 35 ،راجع هذه الشروط في ص 35 – 37.

(8) السبك أو الترابط النحوي Cohesion، والتلاحم الدلالي أو الحبك Coherence، وهذان المعياران يمثلان الركيزة الأساسية للنصية، والقصد أو الهدف من النص Intentionality، والقبول Acceptability، والإخبارية Informativity، والمقامية Situationality، والتناص Intertextuality. Malmkjaer, Kirsten: **The Linguistics Encyclopedia**, London And New York: 1996, P 463 .

(9) ناصف، مصطفى: **مسئولية التأويل**، ط(1)، القاهرة: دار السلام، 2004م ص، 33.

(10) - D. Rieke, Richard - O.Sillars, Malcolm - Tarla Rai Peterson: **Argumentation and Critical Decision Making**, Sixth Edition. New York, 1992, P.4.

(11) العزاوي، أبو بكر: **اللغة والحجاج**، ط(1)، الدار البيضاء، المغرب: العمدة في الطبع 2006م، ص18.

(12) حسين، طه: **حديث الأربعاء**، ج(1)، ط(14)، مصر: دار المعارف 1993م ص2، 97.

(13) ابن معمر، جميل: **ديوان جميل**: جمع وتحقيق: نصار، حسين، ط(1)، القاهرة: مكتبة مصر 1979م ،ص21.

(14) يرى ديكرو وأنسكونبر "أن المواضع المشتركة مبادئ عامة تقدم على أنها مقبولة من مجموعة بشرية ما" . عمامي، محمد نجيب: **تحليل الخطاب السردي وجهة النظر والبعد الحجاجي**، ط(1)، تونس: كلية الآداب والفنون والإنسانيات بمنّوبة، 2009م، ص101، هامش 2.

(15) عليمات، يوسف محمود: "بلاغة الحجاج في النص الشعري: دالية الراعي النُّمَيْري نموذجاً" ، **مجلة جامعة دمشق**، م(29)، ع(1+2) 2013م، ص257.

(16) الحوار الداخلي ضرب من المنولوج الداخلي يظهر في النصوص والمقاطع السردية بضمير المخاطب، ويتميز بإقامة وضع تلفظيّ بين المتكلم والمخاطَب دون أن يحدث تبادل كلام بينهما. فالمخاطَب لا يجيب بل يظل شاهداً فقط على الخطاب الذي يلقى أمامه وعنه. مجموعة من المؤلفين، **معجم السرديات**، إشراف: القاضي، محمد، ط(1)، تونس، دار محمد علي - لبنان: دار الفاربي، لبنان: الرابطة الدولية للناشرين المستقلين، 2010م، ص161.

(17) تقوم النصوص ذات الصبغة الحجاجية غالباً على دعوى واحدة. العبد، محمد: "النص الحجاجي العربي دراسة في وسائل الإقناع" ، **مجلة فصول**، ع(60) صيف – خريف 2002م، ص45.

(18) اللسان والميزان، ص 265.

(19) الروابط الحجاجية تربط بين قولين أو أكثر، أو على الأصح بين حجتين أو أكثر، وتسند لكل قول دوراً محدداً داخل الإستراتيجية الحجاجية العامة، ويمكن التمثيل للروابط الحجاجية بالأدوات التالية: بل، لكن، حتى، لاسيما، إذن، لأن، بما أن، إذ، ف –، ثم... إلخ. اللغة والحجاج، ص 27.

(20) حول دور المواقف المشتركة والقيم المشتركة.. بروطون، فيليب: **الحجاج في التواصل**: ترجمة: مشبال، محمد والتهامي العلمي، عبد الواحد، ط(1)، مصر: المركز القومي للترجمة، 2013م، ص91 -90.

(21) حول دور المواقف المشتركة والقيم المشتركة **الحجاج في التواصل**، ص90– 91.

(22) نعتبر "الحسد" حجة كاملة، يمكننا أن نستخرج منها قياساً مضمراً، والقياس يكون مضمراً ويكون مذكوراً، والقياس وسيلة منطقية ينتقل بها الخطاب من المسَلّم به إلى ما غير المسلم، والقياس المضمر أقرب إلى طبيعة الشعر الاختزالية أو التكثيفية. عبد الباسط عيد، محمد: **في حجاج النص الشعري**، المغرب: دار إفريقيا الشرق، 2013، ص60–61.

(23) صولة، عبد الله: الحجاج: أطره ومنطلقاته وتقنياته من خلال "مصنف في الحجاج – الخطابة الجديدة" لبرلمان وتيتيكاه ضمن كتاب: **أهم نظريات الحجاج في التقاليد الغربية**، ص316.

(24) "الحجاج: أطره ومنطلقاته وتقنياته من خلال "مصنف في الحجاج – الخطابة الجديدة"، ص 308.

(25) يبدو البيت الأجمل في النقد القديم بيتاً جامعاً حاملاً لغيره من الأبيات دلالياً وجمالياً، حتى كأنه أبيات وأبيات وليس مجرد بيت مفرد في الإحصاء. عبد الباسط عيد، محمد: "النص والخطاب.. المفهوم والإجراء..قراءة تأويلية في ديوان المعاني"، **مجلة عالم الفكر الكويتية**، ع(1) مجلد (43) يوليو - سبتمبر 2014م، ص50– 51.

(26) "تحليل الخطاب السردي وجهة النظر والبعد الحجاجي"، ص125، هامش 1.

(27) والخَيْفُ: ما ارتفع عن موضع مَجرى السيلِ ومَسيلِ الماء وانْحَدَرَ عن غِلَظِ الجبل، والجمع أَخْيافٌ ومنه قيل مسجد الخَيْفِ بمنىً لأَنه فِي خَيْفِ الجبل. ابن سيده: وخَيْفُ مكةَ موضع فيها عند منىً، سمي بذلك لانحداره عن الغِلَظِ وارتفاعه عن السيل. لسان العرب مادة "خيف". ومعجم البلدان، ج2، ص412.

(28) "الحجاج: أطره ومنطلقاته وتقنياته من خلال "مصنف في الحجاج – الخطابة الجديدة"، ص320.

(29) العوامل الحجاجية لا تربط بين متغيرات حجاجية، أي بين حجة ونتيجة أو بين مجموعة حجج، ولكنها تقوم بحصر وتقييد الإمكانات الحجاجية التي تكون لقول ما، وتضم مقولة العوامل أدوات كمن قبيل: ربما، تقريباً، قليلاً، كثيراً، ما، ومعظم أدوات القصر. اللغة والحجاج، ص 27.

(30) تحليل الخطاب السردي وجهة النظر والبعد الحجاجي، ص 115.

(31) عبد الباسط عيد، محمد: "البنية الإيقاعية بين الانسجام النصي والتشاكل الموسيقي"، **مجلة علامات**، م (18)، ج(70)، أغسطس 2009م، ص 341-309.

(32) يعرّف "علوي الهاشمي" الإيقاع بأنه: "انتظام النص الشعري بجميع أجزائه في سياق كلي، أو سياقات جزئية تلتئم في سياق كلي جامع يجعل منها نظاماً محسوساً أو مدركاً، ظاهراً أو خفيّاً، يتصل بغيره من بنى النص الأساسية والجزئية ويعبر عنها كما يتجلى فيها. والانتظام يعني كُلَّ عَلاقات التكرار والمزاوجة والمفارقة والتوازي والتداخل والتنسيق والتآلف والتجانس؛ مما يعطي انطباعاً بسيطرة قانون خاص على بنية النص العامة مُكَوَّن من إحدى تلك العَلاقات أو بعضها. وليس يعني أي من تلك العناصر الإيقاعية في تكويناته الجزئية الصغيرة المبعثرة في النص شيئاً ذا بال، إذا هو لم ينتظم في بنية إيقاعية أساسية وشاملة تجمع مختلف أطرافه". البنية الإيقاعية بين الانسجام النصي والتشاكل الموسيقي، ص210.

(33) إسماعيل، عز الدين: **الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، ط(3)، مصر: دار الفكر العربي، 1978م، ص279.

(34) التشاكل Isotopie وهو – كما يعرفه "جريماس" – مجموعة متواترة من المقولات الدلالية تمكننا من قراءة النص قراءة منسجمة". بوعزة، محمد: **إستراتيجية التأويل**، من النصية إلى التفكيكية، ط(1)، الجزائر: منشورات الاختلاف، 2011م، ص 73.

(35) يرى أرسطو أن عناصر بناء الخطابة ثلاثة هي: أولاً وسائل الإقناع أو البراهين. وثانياً: الأسلوب أو البناء اللغوي. وثالثاً: تريب أجزاء القول. غير أن بعض الباحثين بعد أرسطو يقولون بعنصر رابع هو: "الإلقاء" ويتضمن هذا العنصر الحركة والصوت معاً. العمري، محمد: **في بلاغة الخطاب الإقناعي مدخل نظري وتطبيقي لدراسة الخطابة العربية**، ط(2)، المغرب: إفريقيا الشرق، 2002م، ص 20.

(36) تحليل الخطاب السردي وجهة النظر والبعد الحجاجي، ص 108، هامش 1.

(37) "بلاغة الحجاج في النص الشعري"، ص256.

(38) أنجزت الوعد: جعلته ناجزاً..أي وفت به ولم تخلفه. تجد: وجد بها وجداً وإنه ليجد بفلانة وجداً شديداً إذا كان يهواها ويحبها حبّاً شديداً. ووجد الرجل يوجد وجداً: حزن. و"ما" يصح أن تكون مصدرية أو موصولة في كلا الموضعين.

(39) استبدت: استبد فلان بالأمر: أي انفرد به. واستخدام الفعل لازماً هنا يعني: انفردت وخلت بنفسها بعيداً عن أعين الرقباء حتى يتيسر لقاؤها.

(40) تعرت: تخففت من بعض ملابسها. تبترد: تطلب التنسم بالهواء الرقيق. والواو هنا حالية.

(41) عمركن الله: دعاء بإطالة العمر والنصب على تقدير فعل محذوف وتقدير العبارة: سألت الله إطالة أعماركن. لا يقتصد: يبالغ أو يغالي.

(42) تود: تهوى وتحب. من شأنها: أي في علاقتهن بها بسبب من تميزها حسناً وجمالاً.

(43) الغادة: المرأة الناعمة اللينة، ظاهرة الرقة تفترُّ: تبتسم في دلال. الأشنب: يقال شنب

الرجل: كان أبيض الأسنان حسنها فهو أشنب. والفم ذو الشنب: رقة وبرد وعذوبة في الأسنان مع تحزيز أعاليها. تجلو: تكشف عنه وتلفت إليه حين تبتسم. أقاح: جمع أقحوانة، نبات كالبابونج، ويقال هو البابونج نفسه له زهر أبيض تشبه به الأسنان. والبرد حب الغمام الذي يتساقط في فصل الشتاء تشبه به الأسنان في صغرها وصفائها.

(44) الحور: شدة بياض أبيض العين وشدة سواد أسودها. الجيد: العنق. غيد: ميل ورقة.

(45) الطفلة: الناعمة المترفة. القيظ: شدة حرارة الصيف. المعمعان: شدة الحر، والمَعْمَعةُ: صوت الحَريقِ في القَصَبِ ونحوه، وقيل: هو حكايةُ صوتِ لهب النار إذا شُبَّتْ بالضِّرام. ويقال للحرب مَعْمَعةٌ. والمَعْمَعةُ: شدَّةُ الحرّ؛ والمَعْمَعانُ كالمَعْمَعةِ، وقيل: هو أَشدُّ الحرّ. لسان العرب "معع".

(46) سخنة المشتى: أي دافئة زمن الشتاء. والصَّرَد: البرد. وليلة صَرِدَة: أي شديدة البرد. اللسان: "صرد".

(47) تطرد: تجري متلاحقة.

(48) شفَّه: أضناه. الوجد: الحب المكتوم في الجوانح لا يجاوبه المحبوب أو لا يشعر به. والكمد: شدة الحزن.

(49) الخيف: هو ما انحدر من غلظ الجبل وارتفع عن مسيل الماء، ومنه سمي مسجد الخيف من منى. والمكان المقصود هنا موضع بالقرب من منىً، والخيف اسم على عدة مواضع راجع معجم البلدان. قود: دية أو قصاص.

(50) أنتم بغيتنا: أنتم مطلبنا. تسمين: قولي اسمك.

(51) اجتوى: صار ذا جوى، أي غرام وهيام يسببان له الحزن. الصعدة: قناة الرمح المستقيمة، وهي هنا كناية عن قامتها الممشوقة. السابري: نوع من الحرير الرقيق المشهور. تطّرد: تتسق، أو تمشي في استقامة واعتدال ينمان عن اعتزاز بالنفس.

(52) نفثت عقداً: سحرتني. ومنه قوله تعالى: ﴿وَمِن شَرِّ ٱلنَّفَّٰثَٰتِ فِى ٱلْعُقَدِ﴾. النوافث: السواحر حين ينفثن في العقد بلا ريق. اللسان "نفث".

ملخصات البحوث المنشورة بالإنجليزية