الأكاديمية للدراسات
الإجتماعية والإنسانية

جمالية الاختيارات اللغوية في شعر الحطيئة
قراءة أسلوبية ـ قصيدة الكرم أُنموذجاً ـ

The Beauty of language choice in el Hotaia's Poetry poem el Karam as a sample

د. توفيق محمود علي القرم
جامعة الملك فيصل – الآداب – قسم اللغة العربية - الهفوف – الأحساء – السعودية

ملخص

يقدم هذا البحث قراءةً أسلوبية لقصيدة (الكرم) للحُطيئة ، ملقياً الضوء على أنماط متنوعة من القراءة الأسلوبية : كالإحصاء ، والاختيارات اللغوية والأسلوبية .

ولا يعدم البحث – بغية إظهار جماليات النص – في أن يكشف البنى الداخلية له ، والاختيارات ، وقراءة الاستهلالية ، وقراءة أبعاد السرد في النص الشعري للوصول إلى تجلية النص بكل دلالاته وجمالياته وصوره وأساليبه الفنية والتقنية والبنائية ، لإظهار جمالية التعبير فيه .

الكلمات الدالة: جمالية الاختيارات اللغوية ، شعر الحطيئة ، قراءة أسلوبية ، قصيدة الكرم .

Abstract

This research introduces a stylistic reading of the poem (Generousity) for the poet (Al_Hotai'a) focusing on different forms of stylistic reading such as: statistics، linguistic and stylistic choices. This research also shows its inner texture،choices، the introductory reading، and reading the dimensions of narration in the poetic text to reach the clearing of the text with all it's significances، authentics، portrates، and it's textural، technical and artistic styles to show the authentic expression within it.

تخطَّت الأسلوبية مرحلة تحديد الأساليب إلى مرحلة أُخرى أكثر تطوراً وارتقاءً وهي مرحلة نقد الأساليب مُتكئةً على واحدٍ من المناهج النقدية الحديثة المتبعة في التحليل الأسلوبي، كالمنهج الوصفي، أو المنهج الإحصائي، أو المنهج الوظيفي، أو منهج الدائرة الفيولولوجية، فاتخذت بذلك واقعاً نقدياً جديداً، ولذلك فقد نعت أغلب الدارسين الأسلوبية بأنها علم[1]. ويُفرِّق محمد عبد المطلب بين الأسلوب والأسلوبية بقوله: « إنَّ الأسلوب يمثِّل الأنماط المتنوعة في اللغة، في حين تَنْصَبُّ الأسلوبية على تحليل هذه الأنماط في جوانبها الأسلوبية[2]. وتتطلب عملية التحليل الأسلوبي ضرورة الالتفات إلى عناصر عملية التوصيل الأدبي (المرسل، الرسالة،المرسل إليه)، فهذه العناصر متعاضدة متفاعلة، لم تخلُ نظرية في تحديد مفهوم الأسلوب عند الغربيين من اعتمادها [3]

وتجدر الإشارة إلى أن تحليل القصيدة التي بين أيدينا (الكرم / للشاعر الحطيئة) يتطلب دراسة العناصر اللغوية المختارة، سواءً أكان اختيارها اختيارها نفعياً: أي محكوماً بالموقف والمقام، أم اختياراً نحوياً تتحكم فيه مقتضيات التعبير الخالصة[4]؛ وذلك للكشف عن أمور عدة من مثل (الكلمات المفاتيح، والكلمات التي تشكل المحاور والدلالات الجزئية والعامة، والعلائق المتشابكة بينها، مما يسهم في الكشف عن رؤية الشاعر وتفاعله مع عناصر البيئة المحيطة، والأثر النفسي الناجم عن هذا التفاعل.

وكلما كان الشاعر موفقاً في اختياراته اللغوية، كان أكثر قدرة على إضاءة جوانب النص والارتقاء به فنياً وجمالياً من جهة، وأكثر قدرة على التأثير في نفس المتلقي من جهة أُخرى، يقول صلاح فضل: « ويستخلص من مفهوم بالي انَّ مفهوم علم الأسلوب يتمثل في مجموعة من عناصر اللغة المؤثرة عاطفياً في المستمع أو القارئ، ومهمة علم الأسلوب لديه هي البحث عن القيمة التأثيرية لعناصر اللغة المنظمة،

والفاعلية المتبادلة بين العناصر التعبيرية التي تتلاقى لتشكل نضام الرسائل اللغوية المعبرة «[5]، ويظهر أنَّ القوة التأثيرية والتفاعلية للعناصر اللغوية المختارة تتنامى كلما تحققت الغرابة والفنية والجمالية التي تفوق أو تتجاوز توقعات المتلقي بما يحقق أعلى درجات الدهشة والاستغراب، وهنا يلعب التفاعل بين العناصر اللغوية دوراً بارزاً ضمن محوري الاختيار والتأليف في إنتاج النسق اللغوي أو نظام الرسالة اللغوية المعبرة؛ لذلك يختار الباث لفظةً أو كلمة دون سواها، حتَّى يضمن أعلى درجات الاتصال والإيصال.[6]

ومن المصطلحات النقدية الحديثة الأخرى الواجب الالتفات إليها – في ثنايا هذه القراءة الأسلوبية، مصطلح التناص، وهو من المصطلحات التي أولتها الدراسات النقدية الحديثة أهميةً خاصةً. ويعني مفهوم التناص في أبسط صوره: دخول نص في نص آخر، أو توظيف نص غائب . (نص قرآني، أو تاريخي، أو أسطوري... الخ) . داخل نص حاضر آخر قيد الإنشاء (قصيدة شعرية مثلاً). وتحمل النصوص الموظفة عادةً إشارات (دينية، أو تاريخية، أو أسطورية، أو اجتماعية... الخ). ويؤدي التقاء أو تقاطع مدلولات هذه الإشارات مع مدلولات النص المرجع أو الأصل إلى إنتاج شكل دلالي آخر أو خطاب مغاير تبرز فيه رؤية الشاعر ومواقفه من عناصر البيئة المحيطة به، مادية كانت أم معنوية، كالزمان، أو المكان، أو ربما قيمة من القيم السائدة في محيطه.

لذلك فإن تعريف التناص بأنه: « تفاعل نصي يحدث داخل نص واحد «[7]. يشير بوضوح إلى تأثير النصوص بعضها في البعض الآخر خدمة للبنية الدلالية الجديدة أو للنص المُنتج (القصيدة)، تلك التي يسعى الشاعر إلى توجيه ذهن المتلقي إليها.

ولتوضيح طبيعة منهجية التحليل الأسلوبي المتبع في تحليل هذه القصيدة، لا بد من النظر في صيغ أغلب العناصر اللغوية التي تشكل الهيكل العام للقصيدة؛ للتعرف إلى كيفية تجاوزهذه الدوال معانيها المعجمية، وهجرتها، إلى دلالات جديدة جاءتها من السياق، الذي تسهم الفاعلية المتبادلة بين عناصره التعبيرية في ابتكار الدلالات الجديدة، والقيم التأثيرية والجمالية، ضمن لغة إيحائية مؤثرة ومعبرة تجسد صورة حقيقية للمشاعرالإنسانية.

النـــــص

وطَاوِي ثلاثٍ عاصِبِ البطنِ مُرْمِـــلِ ... بِتَيْهَاءَ لم يعرفْ بها ساكن رَسْـــمَا
أَخِـــي جَفْـوةٍ فيــه من الإنْس وَحْشَـــةٌ ... يـرى البُؤْسَ فيها مِن شَـراسَتِه نُعْـمَا
وأفـــرَدَ في شِعـــبٍ عَجُـــوزاً إزاءَهـــا ... ثـلاثةَ أشْبـــاحٍ تَخَـــالُهُم بُهْـمَا
رأى شَبـــحاً وَسْـــطَ الظَّـــلامِ فَرَاعَـهَ ... فلـمَّا بَـدا ضَيـفًا تَسَـوَّرَ واهْتَـــمَّا
وقـــال ابْنـــهُ لمَّـــا رآهُ بِحَيَـــــرَةٍ ... أَيَـــا أَبَتِ اذْبَحْـــنِي ويَسِّـــر له طُعْـمَا
ولا تعتـــذر بالعـــدْم عـــلَّ الذي طَرَا ... يَظُـنُّ لنـا مالاً فَيوسِعـــنَا ذَمّـــا
فَـــرَوَّى قليـــلاً ثـــمَّ أحْجَـم بُـرْهَةً ... وإنْ هـــوَ لَمْ يـــذْبَحْ فتـــاهُ فَقد هَـمَّا
فَبينَا هَـــمَا عَنَّـــتْ عَلـــى البُعْدِ عَانَـــةٌ ... قد انْتَظَمَتْ مِنْ خَلْفِ مِسْحَلِها نْظَـمَا
عِطَـاشَاً تُـرِيْدُ المـاء فانْسَـــابَ نَحْوهَـــا ... عَلَى أَنّـــهُ منـــها إلى دَمِـــها أَظْـــمَا
فأَمْهَلَـــهَا حتّـــى تَـــرَوَّتْ عِـــطَاشُـــهَا ... فأرْســـلَ فيـــها مِن كَنَانَـتِهِ سَهْـــمَا
فَخَـــرَّتْ نَحُـــوصٌ ذاتُ جُخْشٍ سَمِيْـنَةٌ ... قد اكْتَنَـــزَتْ لَحْمَاً وقد طَبَّقَتْ شَحْمَا
فيـا بِشْـــرَهُ إذْ جَـــرَّهَا نَحْـــوَ قَـــوْمِـــهِ ... وَيَا بِشْـــرَهُمْ لَمَّا رَأَوْا كَلْمـــهَا يـــدْمَا
فَبَـاتُوا كِرَامـاً قد قَضَـوا حَّق ضَيْفِـهِم ... فَلَـمْ يَغرُمُوا غُرْمـاً وقد غَنِمـُوا غُنْـمَا
وبـــاتَ أبـــوهُـــمْ مِن بَشَـــاشَـتِـــهِ أَبـــاً ... لِضَيْـــفِهِمْ والأمُّ مْن بِشْـــرِهَا أُمّـــاً[8]

تحليـــــل النـــص

تأتلف الأبيات الثلاثة الأولى من القصيدة ضمن بناء استهلالي يشكل تمهيداً أو تقديماً تبرز فيه ملامح أهم عناصر القصة. (كالشخوص، والمكان) . التي تسوقها القصيدة بوصفها حدثاً درامياً لافتاً.

وتظهر للبيت الأول أهميةً خاصة بوصفه رأس الاستهلال وعموده، حيث يحشد الشاعر فيه من الصفات المضافة إلى البطل (طاوي) والمكان (تيهاء) ما يجعلها أكثر بروزاً وخصوصية.

وتأتي كلمة (طاوي) ضمن هذا المقطع متصدرةَ البيت الأول بصيغة نكرة مفردة مضافة مسبوقة بـ (واو رب) التي تفيد التقليل [9]؛ وذلك إيذاناً من الشاعر إلى المتلقي بندرة حالة طاوي وخصوصيتها التي تجليها العناصر اللغوية المضافة إليها (ثلاث وعاصب البطن، مرمل). فالعدد ثلاثة تجاوز به الشاعر حالة الإفراد والتثنية وصولاً إلى صيغة الجمع تأكيداً على تمدد عنصر الزمان ضمن هذا السياق.

أما الكلمتان (طاوي، وعاصب) فقد جاءت كل منهما على صيغة اسم الفاعل من الفعل الثلاثي بمعنى الماضي أي: بمعنى (طوى، وعصب) ؛ ولذلك لم يعمل اسم الفاعل . هنا . عمل الفعل (النصب)؛ فوجبت إضافته، فجاء ما بعده مجروراً [10]، في حين جاءت كلمة (مرمل) على صيغة اسم الفاعل من فوق الثلاثي (أرمل)، ويبدو أن تتابع أسماء الفاعلين على هذا النحو يجعل صورة الجوع والعوز أكثر نفوراً وجلاءً. ويظهر أنَّ تكرار اسم الفاعل بحيث ورد بصيغتيه الثلاثية مرتين، وبصيغته من فوق الثلاثي مرة أخرى، بحيث مثل شمولية احتلت مساحة صدر البيت الأول؛ ليشكل ذلك . فيما يبدو . تأكيداًعلى (الحدث): الحرمان الممتدة جذوره الدلالية بمعنى (طوى، وعصب، وأرمل) ؛ لتحمل هذه الأبجدية الثلاثية صوت الحدث اللافت، مترجمة حالة الإفصاح عن موقف داخلي[11]، يفصح عنه الشاعر في البيت الثاني بقوله بقوله: (فيه من الإنس وحشة)، وهي الوحشة الناجمة عن الجوع والحرمان مما دفع بطل القصة إلى عصب البطن وافتراش الرمل.

إن تفاعل العناصر اللغوية ضمن السياق الذي وردت في . صدر البيت الأول . يجعلها قادرةً على تجسيد الحالة الخاصة، والمعاناة المتفردة التي يعيشها (طاوي . رب الأسرة)، كما تعد مؤشراً مماً يبرز كلمة (طاوي) بوصفها كلمةً محوريةً، ليس على مستوى السياق الذي وردت فيه فحسب، بل على مستوى القصيدة بوجه عام أيضاً،لا سيما وأنها (طاوي) الكلمة الأولى التي تتصدر القصيدة،والتي فاجأت المتلقي بصيغتها المنكرة التي تفيد المبالغة والتهويل وتنامي الحس بالجوع. ثم أضاف الشاعر كلمة ثلاث (وطاوي ثلاث) أي ثلاث ليال، فالليل أكثر طولاً وأشد قسوة على الحيران المهموم من النهار، لا سيما وأن أيدي الناس تُكفُّ عن العمل ليلاً في بيئتهم الصحراوية المقفرة أصلاً. فتتوقف بذلك مصادر رزقهم وسبل معاشهم، فيتمدد الإحساس بالجوع متوازياً مع امتداد الزمن (ثلاث)، ما دعا طاوي إلى عصب البطن دفعاً لشدة الجوع، وافتراش الرمل (مرمل) لقلة الحيلة وانعدام الوسيلة.

ويتابع الشاعر رصد عناصر الصورة الاستهلالية اللافتة باختيار لفظة (تيهاء) الآتية من تاه يتيه تيهاً وتيهاناً أي: ذهب متحيرا[12]، مضيفاً إليها الجملة الوصفية المنفية المدللة على عدم وجود ما يؤنس وحدة (طاوي) ويبدد حيرته: (لم يعرف بها ساكن رسما).

ويبدو أن توالي الكلمات (طاوي، عاصب، مرمل، تيهاء، ساكن، رسما) بالصيغة الاسمية دليل على ثبات الحال (شدة الجوع،والعزلة) ودوامها.أما تنكير هذه الصيغ فله

دوره في تخصيص هذه الحال وتعظيمها، فالتنكير يمكن أن يكون تعميقاً يمنح البنية مقدرةً على العطاء المتجدد المتواصل الذي يثري الدلالة متجاوزاً المتعارف عليه [13]. ويظهر أن الشاعر (الحطيئة) حاول استغلال إمكانات اللغة، وقصدية توظيفها ضمن سياق البيت الأول على النحو الذي جاءت عليه؛ لتعميق الدلالة بالتزامن مع اكتمال الصورة ووضوحها تدريجياً.

ويتابع الشاعر نسق الكلام ويباشر (عجز البيت) الأول ملتفتا إلى العنصر الثاني الأكثر أهميةً على مستوى القصيدة على وجه العموم، وهو عنصر المكان (تيهاء) موجهاً اهتمام المتلقي إليه، فجلُّ معاناة طاوي تعود إلى وجوده ضمن فضاء هذا المكان الرحب الشحيح الموارد، المتصف بالصفات التي تبعث على الندرة؛ لقول الشاعر: (لم يعرف بها ساكن رسما)، فاختفاء الرسم دليل على عدم وجود الإنسان، الأمر الذي ينذر بشُح الموارد، وندرة مصادر العيش؛ فالفعل يعرف، فعل مضارع مسبوق جزوم منفي يحمل دلالة الماضي: وكأنه يريد } ماعرف بها ساكنٌ يوماً رسما { ويأتي تأكيد الشاعر وإلحاحه على الصيغ المُنَكَّرة من مثل (ساكن، رسما) توكيداً لنفي وجود أهم معالم الحياة.

ويحتل المكان في العمل القصصي مكانة بالغة الأهمية،بوصفه المساحة الواسعة التي تتحرك فيها الشخصيات، وتجري فيها الحوادث الدرامية. ويبدو أن وعي البطل بعناصر المكان المحدودة، وموارده الشحيحة قد بدد الخيارات التي يمكن أن يلجأ إليها وَوَحَّدَها ضمن هذه البيئة القاسية، فكان الصبر خياراً وحيداً بدرء البطل به الاستسلام للجوع، ويدفع به عنه وعن أفراد أسرته الموت الذي ينتظرهم، ولذلك فلعل الإرادة لكامنة في مدلولات صيغ أسماء الفاعلين (طاوي، وعاصب) إرادة مختزلة محكومة بواقع المكان المقفر الموحش، وهو أمر جعل من التفاعل مع هذا المكان المخصوص المتفرد أمراً متعذراً إلا مع التسلح بالصبر، وعصب البطن، وتسخير مهارات الصيد القليل النادر بأعلى درجات الأهلية والدقة، أملاً في التوافق مع الطبيعة. وهنا يشكل المكان تجربة تحمل معاناة البطل وأفكاره ورؤيته، وتثير خيال المتلقي، فيستحضره بوصفه مكاناً خاصاً مميزاً.

كان الشاعر قد صور في صدر البيت الأول مشهداً ظهر فيه البطل (طاوي) وقد مرت عليه ليال ثلاث وهو عاصب البطن مرمل، وهو أول مشهد يجسد جانباً ظاهرياً من شخصية أو أحوال (طاوي)، أما السمات الشكلية أو الظاهرية، والباطنية أو النفسية الأخرى، فهي أمور ستتجلى واضحة على امتداد مساحة النص وعبر فضاءاته، ولذلك يأتي البيت الثاني مضافاً إلى صدر البيت الأول ومكملاً له ضمن المفردات والتراكيب اللغوية المختارة (أخي جفوة قيه من الأنس وحشة... نعمى)، التي تشكل مجتمعة وصفاً يسهم في تجلية ملامح مهمة في شخصية (طاوي) شكلاً ومضموناً.

فظاهره يوحي بالوحشة والجفوة ؛ فهو غليظ الطبع، محب للعزلة، لا يألف الناس، وباطنه أنه يرى في الوحدة في هذه الصحراء نعيماً وسعادة، وذلك لشدة نفوره من الخلق.

ويظهر أن الشاعر قد رفد سياق البيت الثاني بإضافات أسلوبية لافتة، فاختار الكلمات (جفوة، وحشة، ونعمى) في صيغة منكرة تهويلاً ومبالغة في دلالاتها ثم أخر المبتدأ (وحشة)، وفصل بينه وبين خبره (فيه) بالجار والمجرور (من الأنس)، كما أخر المفعول الثاني للفعل رأى (نعمى)، ويفضي هذا التأخير، إلى إيقاظ وعي المتلقي، وشحن ذهنه، ولفْتِ انتباهه إلى المتدأ المؤخر (وحشة)، وإلى المفعول الثاني المؤخرأيضاً (نعمى)، فالإضافات الأسلوبية . هنا . تتصل بالفاعلية والتأثير؛ لأن الأهمية البالغة

للبعد التأثيري في اللغة تتمثل في جذب المتلقي للنص وتحقيق عنص الفاجئة لديه [14].

ثمَّ يوجه الشاعر عناية إلى بالثنائية الضدية التي تجمع بين لفظين متضادين[15] كما في (الأنس . وحشة، البؤس . نعمى)، فالفظتان (وحشة، ونعمى) تسهمان في مفاجأة المتلقي وكسر أفق التوقع عنده ؛ لأن المتوقع بعد الأنس طمأنينة، والمتوقع بعد البؤس جحيما، ولذلك تمثل هذه الثنائية الضدية وسيلة لغوية يُراد بها جذب الانتباه، وذلك بفضل ما فيها من المفاجئة، أو الخروج على سياق الكلام العادي: أي بفضل ما فيها من انحراف.[16]

وإذا كانت دلالات الثنائيات الضدية تبدو في ظاهرها باعثةً على التنافر والاختلاف، إلا أنها .في واقع الأمر. تأتلف في النهاية ضمن سياقها لتبرز دلالة واحدة تفضي إلى التناقض الداخلي، وتشير إلى عمق القلق والحيرة والمعاناة النفسية الناجمة عن التفاعل مع عناصر البيئة الصحراوية القاسية،» وتمثل لغة التضاد الفجوة:» مسافة التوتر»[17] ومن هنا تنبع أهمية التضاد في خلق الشعرية، ويسهم ازدياد درجة الشعرية في بلوغ التضاد المطلق القادر على توليد طاقة أكبر من الشعرية» [18].

ويكتمل البناء الاستهلالي في البيت الثالث حيث تكتمل عناصر أسرة البطل (طاوي) المؤلفة من (العجوز. الأم، وثلاثة أشباح . الأولاد). ولعل المفردات (عجوز، وثلاثة أشباح) تمثل اختيارات لفظية لا تنحصر بالضرورة ضمن دائرتها الدلالية المألوفة متجاوزة هذا الحيز الدلالي الضيق إلى الإيماء بالقصور والعجز عن عدم قدرة البطل . رب الأسرة . على تلبية مطالب أسرته، ويبدو أن هذه الرؤية تنطبق على لفظة (إزاءها) فليس بالضرورة أن تعني هي الأخرى أن الأبناء جالسون قرب أمهم . على سبيل المعنى القريب . بل لعل معنى المعنى، أو المعنى المقصود وراء استعمال هذه الكلمة في سياقها الذي وردت فيه، إشارة واضحة إلى عجز الأبناء عن جلب الرزق، وعدم قدرتهم على الإنتاج، مما يجعل مسؤولية الأب تجاه أسرته أكبر وأعظم، وأشد أثراً ووطأة على نفسه. ويأتي تشبيه الشاعر لهم بالأشباح يحسبهم الناظر بهماً، كنايةً عن هزلهم وضعفهم وعجزهم منسجماً مع ما تقدم.

ويستشعر القارئ في الأبيات الثلاثة الأولى من هذه القصيدة. على هذا النحو . بنية استهلالية بارزة تعد بحق بنية أسلوبية لافتةً، ومؤشراً واضحاً يكشف عن مدى نضج هذا الاستهلال وصلة دلالته الخاصة صلة وثيقة بالدلالة العامة للنص. إذ يمثل» الاستهلال إيذاناً بالكيفية التي ستتشكل في ضوئها البنية (التركيبية) للقصيدة» [19]

فكلما كانت البنية التركيبية للاستهلال أكثر تفرداً في بنيتها المعجمية الموظفة ذلك التوظيف الذي يجعلها أكثر انسجاماً وترابطاً، كانت أكبر قدرة على التعبير عن الحالة الشعورية للباث، وأحسن فاعليةً في تجسيد هذه الحالة، مما يجعلها أعظم تأثيراً في نفس المتلقي، وذلك لقدرتها على لفت انتباهه، وشحن ذاكرته، وإثارة إعجابه، ومكنون عواطفه، فاللغة الإيحائية الجميلة تتجاوز مألوف التعبير وعادي الاستعمال.

ويرى المُمعِن في المقطع الثاني من القصيدة أن كثرة ورود الصيغ الفعلية فيه تدفع القارئ إلى الالتفات إلى توالي ورود الصيغ الاسمية في المقطع الأول منها، فإذا كانت الصيغ الاسمية في المقطع الأول (الأبيات 4.1) قد بلغت العشرين صيغة وهي: (طاوي، ثلاث، عاصب، البطن، مرمل، تيهاء، رسما، أخي، جفوةِ، الإنس، وحشة، البؤس، شراسته، نعمى، شعب، عجوز، إزاء، ثلاثة، أشباح، بهما)، وهي صيغ تدلل على ثبات واستقرار الحال (الجوع والحرمان) التي تجسد حالة البطل (طاوي) وعمق القلق الذي يساوره، « فالجملة الاسمية تفيد بأصل وضعها ثبوت الحكم، لأن الاسم موضوع على أن يثبت به المعنى للشيء من غير أن يقتضي ذلك تَجدُّدِه أو حدوثه شيئاً»[20]

أمَّا في سياق المقطع الثاني فقد عمد لشاعر إلى اختيار وتوظيف سبع عشرة صيغة فعلية هي: (رأى، رَاعَ، بَدَا، تَسَوَّرَ، اهْتَمَّ، قَالَ، رَآهُ، اذبَح، يَسِّر، تَغتَذِر، طَرَا، يَظُنُّ، يُوسِعُنَا، روَّى، أَحْجَمَ، يَذْبَح، هَمَّا)، ولعل في ذلك دليل على تَبَدُل الحال وتغيره على نحو لافت، لأنَّ ؛ « المقصود بتوظيف الفعل في الجملة هو الكشف عن تجدد الحدث ووقوعه شيئاً فشيئاً» [21]، فقد شَكَّلَ الحدث الدرامي المُفاجئ في هذه القصة قدوم الضيف عنصر (العقدة)، وهو مِن أهمَّ عناصر هذه القصة (مجريات الأحداث التي روتها القصيدة).

لقد شكّل قدوم الضيف للإعرابي صعقةً تعود ببساطة إلى التناقض المفزع الذي عاشه (البطل . طاوي . ربُّ الأُسرة)، فالروع الذي تملَّك الإعرابيُّ فجأة (رأى شبحاً وسط الظلام فراعه)، سرعان ما تحوَّل إلى ما هو أعظم مصيبةً وأكبر بلاءً وهو (الهمُ)، (فلما بدا ضيفٌ تسَوَّر واهْتمَّا) إنَّها اللحظة التي امتزج فيها الشعور بالخوف مع الإحساس بالهم، فبرز التناقض القابع بين ضرورة إكرام الضيف من جهة، وعدم القدرة على تلبية هذا المرام من جهة أخرى، فقد حضر الضيف في وقت لا يجد فيه الإعرابي . في الغالب . ما يسدُّ رمقه وأسرته، ولعلَّ الاختيار اللغوي فَرَاعَهُ) يكون مؤشراً إلى توقع الإعرابي أن يكون القادم ضيفاً . منذ اللحظة الأولى .؛ لأنَّ دلالة الروع تمثل أعلى درجات الخوف والفزع. وتلعب الاختيارات اللغوية هنا . وفي غير موقع من القصيدة . دوراً بارزاً في تجسيد فكرة (بوفون) بأن الأسلوب هو الإنسان نفسه [22]

ويبدوأن الشاعر فقد نجح فيما في انتقاء الألفاظ التي تتشكِّل من دلالاتها الحالة الشعورية لبطل هذه القصة الشعرية (طاوي)، تلك الحالة التي توازي حالة التنامي مع حدَّة الحدث بالتزامن مع توالي ورود الصيغ الفعلية مثل (فروَّى، وأحجم...)، التي تسهم في» استعادة الصورة أمام العين وكأنها تقع في اللحظة الحاضرة «[23].

لقد تطورت الحالة النفسية عند هذا الإعرابي باتجاه سلبي أكثر عمقاً وتأثيرا، وذلك عندما تحوَّل الخوف إلى الغضب والتكدر والهمِّ العظيم، إنه اليأس الناجم عن توقع عدم القدرة على تسيير الطعام للضيف على عادة العربي الشهم الكريم المضياف.

لقد جعل تنامي إحساس الابن بحيرة الأب وإدراكه صعوبة موقف والده، إضافةً إلى استحالة إمكانية الاعتذار بالعُدْم (عدم وجود الطعام) درءاً لظن الناس ظن السوء على سبيلَ

معنى الفعل المضارع (يَظَنُّ) المدلل على اليقين، المقترن بالزمن الدَّال على الحال والاستقبال بحيث هجر دلالته المرجعية بمعنى الظن إلى معنى طارئ هو(اليقين)[24] الذي شحنه السياق به، بدليل قوله: (فيوسعنا ذماً) فهو لا يظن بأن الناس ستوسعه ذمًّا، بل هو على يقين من ذلك، ومن شواهد اللغة (ظننت زيداً صاحبك):بمعنى اليقين، وكذلك قوله تعالى: « وظنوا أن لا ملجأ من الله إلا إليه»[25]، وفي هذا دليل على أن هذه الأسرة قادرة يقيناً على إكرام الضيف لكنَّها لم تفعل) وهو اختيار لغوي . (يَظُنُّ) . يبرز معنى جديداً يصب في السياق الدلالي للبيت الذي وردت فيه، وتنسجم مع الدلالات العامة للقصيدة. إنه الخوف الناجم عن عواقب شيمة البخل الوخيمة في رحاب المجتمع العربي الذي يأنف من هذه الصفة ويمقتها؛ لما تُعمِلُهُ من تشهير وتحقير وإذلال في شخص المنعوت بها.

ولعل اختيار الشاعر للفظة حيرة مجرورة بالباء الظرفية (بِحَيرَةٍ) مفضلا هذه الصيغة على غيرها من مثل محتارا أو حيرانا، يشير إلى الشيء ومثيله، فاختيارها متصلة بالباء الجارة الدالة على الظرفية ربما لا يجعل الدلالة تقتصر على وجود الحيرة داخل الشاعر فحسب، ولكنها تتجاوز ذلك لتنسحب على عالم الشاعر الخارجي الذي ينتابه شعور بأنه يهيم في فضاء الحيرة الواسع ؛ بمعنى أن الحيرة التي تتملك الشاعر تمثل انعكاساً لما حدث على أرض الواقع (قدوم الضيف)، كما أن ارتباك الأب الذي يبدو واضحاً في ملامحه وسلوكه الظاهر أو الخارجي، يمثل انعكاساً و دليلا على حيرته وقلقه.

إنها المعاناة الكبيرة التي دفعت الابن إلى محاولة التخفيف عن والده قائلاً: (أيا أبت اذبحني ويسر له طعما)، واللافت . هنا . أن الشاعر قد وظَّف تقنية التناص تضخيماً للحدث (قدوم الضيف)، وتكثيفاً لصورة الحيرة والقلق واليأس والارتباك، ويبدو التناص واضحاً في القول السابق، ففيه إشارة إلى ما جاء على لسان سيدنا إسماعيل عله السلام في قوله: « فلما بلغ السعي معه قال يا بني إنِّي أرى في المنام أنِّي أذبحك فانظر ماذا ترى قال يا أبتِ افعل ما تؤمر ستجدني إن شاء الله من الصابرين «(26) وفي هذا أسمى درجات التضحية وصولاً إلى أعلى درجات البرِّ بالوالدين، وهو أمرٌ متصلٌ بالدلالة العامة والمحور الأساسي للنص، فهمُّ الأسرة الأكبر يتمثل في بذل أقصى ما تستطيع أملاً في الوصول إلى إمكانية إكرام الضيف (حل العقدة)، ودرءاً لشيمة البخل وذم الناس.

ولعل من الممكن القول إن اختيار الشاعر توظيف تقنية التناص . هنا . يعدُّ اختياراً أسلوبياً مقصوداً، فقد عمِدَ الشاعر إلى اختيار وتأليف السياق: « وإن هو لم يذبح فتاه فقد همَّا « شحناً لذهن المتلقي، وتوجيهاً لانتباهه إلى قصة سيِّدنا إسماعيل . عليه السلام . وصلتها بدلالة السياق الذي وردت فيه، فعملية الاختيار. هنا. مقصودةٌ ؛ لأنَّها متصلة بعملية تركيب وتشكيل السياق، وإنتاج الدلالة المتصلة برؤية البطل المعبرة عن موقفه مما يدور حوله؛ لأنَّ اختيار المفردات وتوزيعها وتشكيلها هي التي تجعل الأساليب متميزة [27]، وتظهر همَّة البطل في قول الشاعر:» وإنْ هو لم يذبح فتاه فقد همَّا « همَّةً مجازيةً نفسيَّةً تتصل بالدلالة المقصودة من توظيف التناص، وهي رغبة البطل وتطلعه إلى الخروج من الموقف المتأزم المسيطر عليه، وبذلك يتمثل الغرض من التناص بتضخيم الحدث أو (العقدة) المتمثلة في إشكالية إكرام الضيف) وصولاً إلى الذروة التي يبدو الحل معها أمراً مستحيلاً ويمثل التناص . هنا . استعادة لنص (قديم) قرآني في إطار خفي، «فالارتداد إلى الماضي واستحضاره من أكثر الظواهر فاعلية في عملية الإبداع، حيث يحدث نوع من التماس بين النص الحاضر والنص الغائب يؤدي إلى تشكيلات إبداعية تداخلية، قد تميل إلى التماثل أو التخالف أو المناقضة [28].

لقد حشد الشاعر في قوله: « فروَّى قليلاً ثم أحجم برهةً «مجموعة من المتتاليات اللسانية التي تُجسِّد حالة شُعُوريَّة ً وبنية نفسية لها خُصوصيَّتها،وهو الأمر الذي ينسجم مع علم أسلوب التعبير بأنه « العلم الذي يدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية محتواها العاطفي؛ أي التعبير عن واقع الحساسية الشعورية من خلال اللغة وواقع اللغة عبر هذه الحساسية» [29]، فعبارة (روَّى قليلاً) ترفِد دلالياً عبارة (ثم أحجم بُرهةً)، ففي العبارة الأولى تَمَهُّلٌ وانتظار، وفي العبارة الثانية كفٌّ وامتناع، وتفضي دلالة هاتين العبارتين إلى التمهل ثم الكف ولامتناع، أمَّا التمهل فيوحي بالحيرة، بينما يُنْبِئُ الكَفُ والامتناع عن العجز وعدم القدرة على اتخاذ القرار المناسب لصعوبة الموقف وتأزُّمه، لذلك يبدو أن لفظة (روَّى . فعَّل) تفيد المبالغة، لكنَّها ليست المبالغة في امتداد الزمن لقول الشاعر روَّى (قليلاً) بل لعلها المبالغة في عمق التروي المتصل بالناحية النفسية توازياً مع فقدان الثقة بالنفس والخوف والقلق الذي ينتاب الشاعر تجسيداً لعدم القدرة على اتخاذ القرار.

وتشير بداية المقطع الشعري الثالث (الأبيات 8 – 11) إلى أن الشاعر قد نجح في كسر أفق التوقع عند بطل هذه القصة الشعرية الدرامية، وعند المتلقي . (قارئ النص) . في آن واحد، وذلك عندما التفت على نحو مفاجئ من عمق الواقع المتأزم، إلى واقع آخر غير منتظر حيث يقول: (فبينا هما عنَّت على البعد عانة...) فقد شكَّل هذا الحدث المهم تحولاً لافتاً يحمل بوادر الحل، فبات الخروج من الأزمة أمراً وشيكاً عندما عَرَضَ على نحو مفاجئ قطيع من الحمر الوحشية المنتظمة خلف قائدها. ويعادل كسر أفق التوقع المفاجأة تلك التي تمثل قيمة أسلوبية مهمة،» وتتناسب قيمة كل ظاهرة أسلوبية مع حدة المفاجأة تناسباً طرديا، فكلما كانت الخاصية غير منتظرة كان وقعها على نفس القارئ أعمق». [30]

وتبدو عناية الشاعر في اختيار عناصره اللغوية بدقة واضحة في كافة أرجاء القصيدة، ومثال ذلك . في هذا المقطع الشعري . قوله: عنَّت أي: عرضت، ولم يقل ظهرت أو بدت أو جاءت؛ لأن وجود القطيع في المكان محكوم بعامل زمني يحدده مدى حاجة القطيع إلى الماء، فعنصر المكان مقترن وموازي لعنصر الزمان ضمن خط بداية ونهاية واحد، ففي حال انقضى الوقت اللازم لسد حاجة القطيع من الماء غادر القطيع المكان على الفور. وتظهر العلاقة الدلالية بين ثالوث العناصر اللغوية (عنَّت، انتظمت نظماً، عطاشاً) حيث يشكِّل العنصر الثالث سبباً قوياً لحدوث العنصرين الأول والثاني)، فالقطيع يلتزم عادةً بقائده

طلباً للأمن بمعنى: الأمان (السلامة من الأعداء أو أية مخاطر أخرى مميتة)، والأمن الغذائي (توفر الطعام والشراب).

ويبدو أن الشاعر قصد إلى توجيه انتباه المتلقي إلى قوة عنصر العطش وأثره اللاّفت في جلب القطيع، فَعَمِدَ إلى الفصل بين صاحب الحال «عانةٌ « والحال عطاشاً بالجملة الوصفية «قد انتظمت من خلف مسحلهانظماً» وذلك في قوله:

فبيا هما عنت على البعد عانةٌ

قد انتظت من خلف مسحلها نظما

عِطَاشَاً تُرِيْدُ الماء فانْسَابَ نَحْوهَا

عَلَى أَنَّـهُ منها إلى دَمِها أَظْمَا

ثمَّ أتبع الشاعر الحال عطاشاً بالجملة الوصفية الزائدة (تريد الماء)؛ لأنَّ لفظة عطاشاً تفيد الرغبة في الحصول على الماء دون الحاجة إلى ذكر الجملة الفعلية (تريد الماء) فجاء بها الشاعر مزيدة ؛ مبالغةً في إظهار شدة العطش وأثره على القطيع. «وتمر كثيراً صورة الحمار الوحشي ومعه أتانه أو حلائله النحائص فإذا جاء الصيف واشتد به العطش وبها وجب عليه أن يبحث لهن عن الماء، فيستاقهن . بخبرته . إلى الماء يتقدم صوبه بحذر مخافة القناص، ثم يتوسط عرض الماء ويكرع منه، فإذا رأته تقدمت لترتوي) [31].

وتشير الاختيارات اللغوية بوضوح إلى العلاقات المتشابكة بين العناصر اللغوية التي يتشكّلُ منها النص، بحيث يرفد كل عنصر لغوي منها العناصر اللغوية الأخرى من جهة، ويتكئ عليها دلالياً ووظيفياً من جهة أخرى، ثمَّ يسوق الشاعر (فانساب نحوها)، بعد الجملة الوصفية (تريد الماء) محوِّلاً الانتباه إلى كيفية الحركة واتجاهها حيث تفيد الفاء العاطفة . المقترنة بالفعل المضارع انساب) . الترتيب باتصال دون مهلة[32]، ويبدو ذلك منسجماً تماماً مع ضيق الفسحة الزمنية اللازمة لسد حاجة القطيع من الماء، بل لعلّها أقلُّ من ذلك بكثير، في حال أثار القطيع أي مثير عارض تضيع معه فرصة الصياد ربما إلى أجل غير معلوم، ولذلك يوظّف الشاعر . هنا . الفعل (انساب) مدللاً على طبيعة الحركة المختلسة التي ينتابها الحذر والقلق؛ توخياً للحفاظ على هدوء القطيع وبقائه مطمئناً.

ويظهر السياق الدلالي أن دلالة الفعل (انساب) التي توحي بخفة الحركة ؛ تجنّباً لإصدار أي أو صوت لافت يثير القطيع . تنسجم مع دلالة عجز البيت (على أنه منها إلى دمها أظما) التي تفيد التوكيد والمبالغة في حاجة الصياد (طاوي) للحم الصيد (الحمارالوحشي). أمَّا التوكيد فيبدو في سياق قوله (أنَّه... أظما)، حيث جاءت (أظما) خبر (أنَّ) المؤكدة لاسمها وخبرها، أمَّا البالغة فتأتي من بابين أولهما: أنّ الظمأ أشدّ وأقوى دلالةً على الحاجة إلى الماء من العطش ؛ لذلك جعل الشاعر كلمة (عطاشاً) حالاً (للصيد) للحمر الوحشية، بينما اختار صيغة التفضيل (أظما) للصياد (طاوي)، وهو الأمرالثاني الذي يُظهر المبالغة في تفوُّق حاجة الصيَّاد (للحم الصيد) على حاجة الصيد (للماء).

ويظهر السياق (على أنه منها إلى إلى دمها أظما) على شكل جملة اعتراضية لها قدرتها على تقوية المعنى وتأكيده، كما أنها تفيد تخصيص الحالة (شدَّة الحاجة للصيد) وبروزها، يضاف إلى ذلك لجوء الشاعر إلى الفصل بين المتلازمين: اسم إنَّ (الهاء في أنَّه) وخبرها (أظما) باستعمال سياق الجر المكرر (منها إلى دمها) الذي ترتب عليه تأخير خبر (أنَّ)، (أظما) تأكيداً على أهميته وخصوصيته.وقد أوقف الاعتراض . في هذا السياق . سير السرد الشعري، بهدف إيضاح شيئ أو توكيده، وهوبذلك يبعث في التركيب فاعلية وحيوية[33].

ويصّور الشاعر في هذا المقطع . أيضاً . مشهداً إنسانياً واجتماعياً مؤكداً على بروز قيمة إنسانية مهمة، تجعل الصورة أقرب إلى الإنسانية مقترنة بعنصر المغامرة ضمن فسحة زمنية ضيقة جداً (فترة بقاء القطيع في موضع الماء)، ورغم ضيق الفسحة الزمنية إلاَّ أن دافع الصيَّاد للمغامرة المتمثلة في الصبر على القطيع حتى يرتوي هو امتثاله واحترامه لقيمة إنسانية لافتة ترتقي إلى درجة المثالية، وهي الرفق بالحيوان، تلك التي ترجمها الشاعر في قوله: (فأمهلها حتى تروي عطاشُها)، ويدوِّن الشاعر ملاحظته هذه عبر هذا السياق العالي الذي اختار عناصره اللغوية وألفها بدقة وعناية، وبهذا يكون محور الاختيار مُتطابقاً مع محور التأليف،[34] فالفترة الزمنية التي منحها للقطيع بلغت أقصاها باستعمال (حتَّى) . التي أفادت انتهاء الغاية الزمنية. متبوعة بالفعل (تروّى. تفعَّل) الذي يفيد التدرج والمبالغة في الشعور بالارتواء، وهو الأمر الذي ينسجم مع امتداد المهلة لزمنية، ثمَّ تأتي كلمة (عطاشُها) لتشير إلى فئة معينة من القطيع وهي الفئة الأكثر حاجة إلى الماء والتي تحتاج إلى فترة أطول للحصول على القدر الذي يكفيها من الماء؛ لأنَّ حاجة أفراد القطيع إلى الماء متفاوتة. وبذلك تظهر دلالات عناصر السياق مُنسجمةً ومدللة على تحقيق الأمن والطمأنينة لأفراد القطيع، تأكيداً على مبدأ سام يظهره السياق في أجمل صوره وأروع معانيه.

وما أن بلغ القطيع مبلغه من التروِّي، حتى بادر الصياد مسرعاً وفي اللحظة المناسبة المنتظرة قاصداً الصيد مُرسلاً سهمه إليه، وقد عبَّر الشاعر عن ذلك بقوله: (فأرسل فيها من كنانته سهما)، ويظهر السياق على هذا النحو وللوهلة الأُولى تقريراً يترجم ببساطة مبادرة الصيَّاد إلى مباشرة الصيد . قبل مغادرة القطيع . دون تأخير، غير أن الإمعان في أبعاد دلالات عناصر السياق تذهب إلى أكثر ذلك؛ لأنَّ استعمالات الشاعر اللغوية، وتقنياته الأُسلوبية تسمو بالسياق وتنحو به منحىً آخر له أبعاده الدلالية الخاصّة، وآفاقه الجمالية اللافتة. ولعل أول ما يلفت النظر . في هذا السياق . مؤكداً ما سبقت الإشارة إليه، لجوء الشاعر إلى تقنية التقديم والتأخير، فالأصل في ترتيب العبارة (فأرسل سهماً من كنانته فيها)، غير أن الشاعر قدَّم شبه الجملة (فيها) تأكيداً على أهمية الظرفية المكانية؛ لأن في بمعنى (الوعاء)، مما يؤكد أن اختصاصها بالدلالة على الظرفية المكانية سابق على دلالتها على الظرفية الزمانية [35]، ثمَّ أنه قال: (أرسل فيها) ولم يقل: (أرسل إليها) ليأخذ التعبير دلالة لها خصوصيتها التي تؤكّد المبالغة في دقة الصيَّاد، وبراعته في إرسال السهم بسرعة وخفة في الهدف. وهو أمر يلفت النظر إلى حديث أحمد الشايب عن» تعريف الأسلوب الذي ينصبُ على العنصر اللفظي، باعتباره الصورة اللفظية التي يعبر بها

عن المعنى أو نظم الكلام وتأليفه لأداء الأفكار وعرض الخيال، أو هو العبارات اللفظية المُنَسَّقة لأداء المعنى». [36]

كما أخر الشاعر المفعول به (سهماً)، وجعله مُنكَّراً، وفصل بينه وبين أركان جملته الأساسيَّة المتمثلة في الفعل وفاعله المستتر. (أرسل . هو) . بشبه الجملة (من كنانته)، فتأخير المفعول به، والفصل بينه وبين أركان جملته، يبرزه ويؤكِّدُ أهميته، ويلفت نظر المتلقي إليه، وأمَّا تنكيره فيذهب به مذهب التهويل [37]، وتُظهر دلالات السياق مجتمعةً جودة هذا السهم المُنطلق وفاعليته الكبيرة في الصيد. وهو سياق يمثل بهذه الصورة خروجاً على مألوف التعبير، وصولاً إلى غاية جمالية مؤثِّرة لافتة. لذلك اختارالشاعر أن يبدأ البيت التالي بقوله:

فخَّرت نحوص ذات جحشٍ سمنينةٍ

قد اكتنزت لحماً وقد طبَّقت شحماً

بالفعل الماضي (خرّ) المسبوق بفاء العطف التي تفيد التعقيب دون المشاركة. بحيث يكون ما قبلها سبباً فيما بعدها، فقد عطف الشاعر الفعل (خرَّ . ت) الوارد في مُستهل البيت التاسع على الفعل (أرسل) الوارد ضمن صدر البيت الثامن، فكان إرسال السهم سبباً في سقوط (العانة . الأتان)، (فأرسل... فخرَّت).

وتشكُّل لفظة العانة . ضمن هذا المقطع الشعري . الكلمة المحورية الأكثر اشعاعاً وحضوراً وتنامياً؛ فقد ذكرها الشاعر اسماً صريحاً مرَّةً واحدةً فقط، وذلك عنما قال: (عنَّت على البعد عانة)، غير أنَّه ذكرها . بعد ذلك . عبر الضمائر المتصلة والمستترة (أربع عشرة مرة)، سبع منها جاءت على شكل ضمير متصل، كما في (مسحلها، نحوها، منها، دَمِها، فأمهلها، عطاشُاً، فيها)، وسبع أُخر عبر الضمير المستتر (هي) كما في قوله: (انتظمت، عطاشُها، تريد الماء، تروَّت، فخرَّت، اكتنزت، طبَّقت)، إنَّه التكرار الفني الذي يحمل دوافع نفسيَّة مُتَّصِلَة بالشاعر والمتلقي في آن،» فالتكرار إنما هو نوع من التوكيد أو التكريس سواء اكان على مستوى البنية اللسانية أم التمثيل الدلالي الذي يتمخض عنها» [38]. إنه الحاح في العبارة على معنى شعوري معين؛ لإبرازه أكثر من غيره من عناصر السياق الشعري.

وتعكس سمة التكرار . في هذا المقطع أيضاً . قيمة دلالية مُهمة ذات فعالية شعريَّة مؤثرة، فالضمائر معارف، وفي تكرار المعرَّف تدليل على تنامي أهمية وتعاظُم شأنه، ممَّا يُلفت نظر المتلقي إلى (العانة) بوصفها محوراً مُهماً . يُشكِّل في النهاية حل العقدة، وتُسهم المراوحة بين تكرير الضمير المتَّصل (ها) والمستتر (هي) العائدة على العانة في شحن ذهن المتلقي وتوجيهه إليها، وهو أمر مُنسجم مع محوريَّتها البالغة على مستوى القصيدة عموماً. وبالنظر إلى محاور القصيدة التي يمثل البطل (طاوي) المحور المركزي الذي يتوسط محاور القصيدة وتربطه بمحاورها (الأُخرى المحيطة)، (الزَّمان: ثلاث)، و(المكان: تيهاء) و(العقدة: الضيف)، و(العانة: الصَّيد . الحل). علاقات مُتباينة مُتشابكة، هذا فضلاً عمَّا يربط جميع هذه العناصر بعضها بالبعض الآخر من علائق أُخرى لها أبعادها ودلالاتها.

وعن كل هذه العلاقات والروابط عبَّر الشاعر بلغةٍ شعريةٍ جعلت تشابك هذه الروابط واختلافها يحمل دلالات تلتقي في النهايه لتصب في بوتقة الدلالة العامة للنَّص، بحيث تتكشَّف معها رؤية الشاعر ومواقفه من هذه العناصر عامةً على نحو تظهر معه لغةً شعريةً ترجمتها عناصر لغوية موظَّفة . كما سبق وتبيَّن . ذلك التوظيف الذي يظهر خصوصيتها وتفرُّدها، وكان طاوي أول عنصر ومحور تصدَّر استهلالية القصيدة، وهو أمرٌ يتَّفق مع كونه المحور الرئيس الذي تتمركز حوله بقية محاور القصيدة.

أمَّا العنصر الثاني وهو عنصر الزمان (ثلاث): صحيح أنَّه ذُكِر في النَّص مرة واحدة، لكنَّه اكتسب أهميته ومحوريّته بسبب ارتباطه دلالة بكلمة طاوي من جهة، واقترانه بمحورية المكان (الخالي المقفر) من جهة أُخرى؛ فالإقامة في مكان مقفر إلى حدٍّ أرخى معه الليل سدوله، وجلب على المُقيم ألوان همومه التي زادها قدوم الضيف . المحور الثالث . الذي اكتسب أهميته من ردود أفعال طاوي الذي انسدَّ الأُفق في وجهه إلى أن همَّ في ذبح ابنه، وأمَّا المحور الأخير (العانة)؛ فقد اكتسب أهميتها من الأوصاف المتتالية التي منحتها صورة جعلت منها صيداً نادراً، يشكل حلاً إيجابياً مثالياً للصَّياد (طاوي).

وبالعودة إلى لفظة (خرَّت) مرةً أُخرى يتبين أن الشاعر قد اختارها ليدل على سقوط الأتان بعد إصابتها بالسهم سقوطاً لا إرادياً مباشراً. أمَّا لا إرادياً ؛ فلأن الشاعر أرسل فيها . وليس إليها . من كنانته سهما فأصابها إصابةً لعلَّها كانت في مقتل، أفقدتها وعيها فخرَّت. وأمَّا المبالغة في سرعة سقوطها، فترجع إلى الصفات المتوالية (للعانة) التي جسَّدت منها صورة مثالية لحيوان عظيم الجثة مكتمل الهيئة، فمن هذه الصفات ما جاء مفرداً كقوله: (نحوص) أي: الأتان السمينة، وقوله: (سمينة)، ومنها ما جاء على شكل تركيب إضافي (ذات جحش)،إي: فَتِيَّة، ومنها ما جاء وصفاً على شكل جملة فعلية مسبوقة بحرف قد للتحقيق، كقوله: (قد اكتنزت لحماً وقد طبقت شحماً).

فالأتان السمينة الفتيَّة التي امتلأت لحماً وطبَّقت شحماً لا بُدَّ أن تكون عظيمة الجثة، ثقيلة الوزن؛ لذلك فقد جاءت صفات العانة على اختلاف أنواعها . المذكورة سابقاً . دليلاً على المبالغة في سرعة سقوطها، وهو أمرٌ مُنسَجِمٌ مع قول الشاعر (فخَّرت) بمعنى: هوت أو سقطت دون هوادة.

ويجدر القول أنَّ مثل هذه الاختيارات والاستعمالات اللغوية تذكِّرنا دائماً بقصديَّة اختيار الشاعر لعناصره اللغوية المعبِّرة عما يجول في خاطره، وعن رؤيته للأشياء من منظوره الخاص، قاصداً جلب انتباه المتلقي إلى عالمه المتَفَرِّد الذي تميِّزُه خصوصية اختياره، وجماليات بنائه، فالعنصر الجمالي في العمل الأدبي يكشف عن تأثير النص على القارئ، ويشكل أحد عناصر التحليل الأسلوبي الثلاثة:(العنصر اللغوي،والعنصر النفعي، والعصر الجمالي). [39]

ويشير المقطع الأخير إلى النهاية السعيدة التي جاءت بالحل، حل العقدة التي شكَّلت مصدر قلق وحيرة طاوي وارتباكه وتردده، ويبدو أن المبالغة في سرعة سقوط الأتان . الصيد . يتَّفق والحاجة المُلِحَة المستعجلة التي تلبي حلم العائلة المتمثِّل في إكرام الضيف، وطرد شبح الجوع ولو إلى أجل معلوم. ومن الجدير ملاحظته . هنا . أن الشاعر الحطيئة قد جعل من الصياد (طاوي) قناصاً ماهراً لم يتمتع صيده (الأتان) بأدنى

فرص النجاة أبداً؛ وفي هذا المشهد صورة منزاحة ومنحرفة عما ألفناه من صورة الحُمر الوحشية في الشعر الجاهلي؛ فغالباً ما كان الشعراء الجاهليون، يتركون الحُمر الوحشية تنعم بالماء ضمن نهاية سعيدة لا يشوبها فزع القناص، وقد يدخلون عنصر الفاجئة بحيث يضعون قرب الماء قانصاً يفتنون في بؤسه وفاقته يطلق سهمه على الحُمر الوحشية دون أن يصيد، فحمار الوحش ليس لإطعام الجياع، ولكته صيد للمتعة.[40]

ويظهر للوهلة الأولى أن الشاعر قد نظم قصيدته على وزن البحر الطويل [41]، وذلك على النحو الآتي:

وطاوي ثلاث عاصب البطن مرمل

ب.. \ ب... \ ب .. \ ب.ب.

بتيهاء لم يعرف بها ساكن رسما

ب..\ ب...\ ب..\ ب...

ولعل اختار هذا البحر جاء منسجماً إلى حدٍّ بعيد مع حالة طاوي التي تكشف عن أقصى درجات المعناة التي تتطلَّب أعلى درجات الصبر والتَّروي، وسعة الصدر، وحسن التصرُّف، تلك التي لا يحوزها إلّا قائد صقلته مرارة التجربة وقسوة الممارسة، كما جاء في مطلع القصيدة واستهلاليَّتها بـ:

وطاوي ثلاث عاصب البطن مرمل

بتيهاء لم يعرف بها ساكن رسما

أخي جفوة فيه من الأُنس جفوة

يرى البُؤس فيها من شراسته نعمى

وهذا يشير إلى أنَّ الصحراء قد ألهبت بنيران الجوع بطنه، فتبخرت مع سرابها أحلامه، حتَّى افترش الرِّمال، والتَحَفَ السماء مُيَمِماً وجهه شطر العزلة، راغباً عن مُشاكلة البشر، فصار صاحب عُسْرَةٍ تعذَر معها الإطعام والإكرام، حتَّى ناء به حِمل أُسرته، وأرهقه همُّ مؤونتها ؛ لهذا بدأ الشاعر المقطع الأخير ـ الذي يحمل الحل ـ واصفاً مشاعر بطله قائلاً:

فيا بشراه إذ جرَّها نحو قومه

ويا بشرهم لمَّا رأوا كَلْمَهَا يدمى

حيث بدأ المقطع بالبشرى إذ جرَّها ـ الأتان ـ التي تمثل الصيد والحل المثالي الذي يفوق إكرام الصيف إلى تأمين حاجة الأسرة من الطعام ـ ربما ـ إلى أيام عديدة قادمة، وبالنَّظر إلى لفظة (جرَّها)، والإمعان فيها يتبين أنها صيغة مبالغة على وزن فعَّل، التي تذكِّر بلفظة (انساب)، فعند المقارنة بينهما تظهر موافقة كل لفظة لسياقها، فالفعل انساب يُدلِّلُ على الحركة خلسة، وهي من متطابات الصيد الناجح. أمَّا الفعل جرَّ ؛ فهو فعلٌ يُدلل على الحركة التي تتطلب جُهدًا وقد يصدر معها (صوت)، وهذا سلوك ينبئ بإحساس الصَّيَّاد بالرضا عن النَّفس، والشعور بالفخر والاعتزاز، فقد انساب في البداية نحوها حتَّى حقق الهدف (الصيد)، ثمَّ جرَّها بعد ذلك علناً ومجاهرةً فخرا واعتزازاً. ولعل هذه الإضافة الأسلوبية تلتقي أيضاً مع تعريف الأسلوب بوصفه إضافةً، ليرتبط الأسلوب على هذا النحو ارتباطاً محورياً ووثيقاً بالجانب الإنساني والوجداني؛ فالتعبيرات الأسلوبية هي القادرة على أن تحمل شحناً عاطفياً ووجدانياً للغة.[42]

ويبدو أنَّ حاجة الأسرة الملحة إلى العناية بالضيف من جهة، وسدُّ رمقها من جهة أخرى؛ تُفسِّر المفارقة التي تبدو في (البشرى بكلم الأتان الدامي)، وهو الأمر الذي فسَّره الشاعر بتفوُّق رغبة الأسرة فيها وحاجتها إليها ؛ حيث قال: (على أنه ـ الصيَّاد ـ منها إلى دمها أضمى). فقد أخر الشاعر خبر كان (أظما)؛ للمبالغة في إظهار شدة الحاجة إلى الصيد.

ثم جاءت النهاية السعيدة بمجيء الصيد الذي زال معه قدوم الهَمُّ وتوارى الغم، وانقشع الجوع، وتبددت الحيرة، فباتوا كراماً قد قضوا حقَّ ضيفهم، دون تقصير، وقد غنموا بذلك كلَّ غنيمة، راضون، قانعون مُطمئنون بما صارت إليه الأمور، من دفع شيمة البخل، ودرء ظن الناس بهم ظنَّ السوء، ظناً لا يبرح اليقن.

هوامش

1 - شكري عياد: اتجاهات البحث الأسلوبي، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض – المملكة العربية السعودية، 1985، ص11.

2 - محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان – مكتبة لبنان ناشرون – بيروت، 1994، ص186.

3 - عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، دار سعد الصباح، الكويت، 1993، ص61.

4 - شفيع السيد: الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي، دار الفكر العربي، القاهرة، 1986، ص132.

5 - صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، النادي الثقافي الأدبي، جدة، 1988، ص111.

6 - رجاء عيد: البحث الأسلوبي معاصرة وتراث، منشأة المعارف، الاسكندرية، 1983، ص115.

7 - عبد الباسط مراشدة: التناص في الشعر العربي الحديث، دار ورد للنشر والتوزيع، عَمَّان، 2006،ص17.

8 - الحطيئة: ديوان الحطيئة، اعتنى به حمدو طمَّاس، دار المعرفة، ط2، بيروت، 2005، ص133-134.

9 - ابن عقيل: شرح ابن عقيل على الفية ابن مالك ومعه كتاب منحة الجليل بتحقيق شرح ابن عقيل، تأليف محمد محي الدين عبد الحميد، ج2، مكتبة دار التراث، القاهرة، 2005، ص26،28).

10 - ابو محمد القاسم بن علي بن محمد الحريري البصري، تعليق: كامل مصطفى الهنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، 2002، ص60.

11 - مصطفى السعدي: البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي، منشأة المعارف، الاسكندرية، 1987، ص159.

12 - ابن منظور: لسان العرب: (مادة تيه)، دار صادر، بيروت، دت.

13 - سعد ابو الرضا: في البنية والدلالة، منشأة المعارف، الاسكندرية، 1988، ص153.

14 - ابراهيم عبد الجواد: الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث، وزارة الثقافة، عمان – الاردن، 1996، ص46.

15 - الأزهر الزناد: دروس في البلاغة العربية، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، بيروت، 1992، ص172.

16 - شكري عياد: اللغة والإبداع –مبادئ علم الأسلوب العربي، انترناشيونال برس، القاهرة، 1988، ص81.

17 - كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1987، ص57.

18 - بسام قطوس: مظاهر من الانحراف الأسلوبي في مجموعة عبد الله

البردوني، دراسات، مج19، ع1، 1992، ص109.

19 - حسن ناظم: البنى الأسلوبية دراسة في « أنشودة المطر - للسياب »، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2002، ص112.

20 - سعد ابو الرضا: في البنية والدلالة، منشأة المعارف، الاسكندرية، 1988، ص99.

21 - انظر: السابق، ص100.

22 - صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، النادي الثقافي الأدبي، جدة، 1988، ص109.

23 - احمد درويش: دراسة أسلوبية بين المعاصرة والتراث، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998، ص151.

24 - ابن عقيل: شرح ابن عقيل على الفية ابن مالك ومعه كتاب منحة الجليل بتحقيق شرح ابن عقيل، تأليف محمد محي الدين عبد الحميد، ج2، مكتبة دار التراث، القاهرة، 2005، ص27.

25 - سورة التوبة: آية 118.

26 - سورة الصافات: آية 102.

27 - حسن ناظم: البنى الأسلوبية دراسة في « أنشودة المطر - للسياب »، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2002، ص53.

28 - محمد عبد المطلب: قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1995، ص218.

29 - صلاح فضل: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، النادي الثقافي الأدبي، جدة، 1988، ص20.

30 - عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، دار سعد الصباح، الكويت، 1993، ص86.

31 - نصرت عبدالرحمن: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، مكتبة الأقصى، عمان - الاردن، ط2، 1982، ص83.

32 - ابن عقيل: شرح ابن عقيل على الفية ابن مالك ومعه كتاب منحة الجليل بتحقيق شرح ابن عقيل، تأليف محمد محي الدين عبد الحميد، ج2، مكتبة دار التراث، القاهرة، 2005، ص227.

33 - احمد جاسم الحسين: الشعرية، قراءة في تجربة ابن المعتز العباسي، دار الأوائل، 2001، ص 164. أنظر أيضاً عصام شرتح، الانزياح ووظيفته البلاغية عند بدوي الجبل، أفكار، ع208، شباط 2006، ص47.

34 - موسى ربابعة: الأسلوبية مفاهيمها و تجلياتها، جامعة الكويت، ط1، 2003، ص14.

35 - اسماعيل العمايرة: نظرة مقارنة على بعض أدوات المعاني في ضوء اللغات السامية، دراسات (العلوم الإنسانية)، مج20 (أ)، ع4، 1993، ص124.

36 - احمد الشايب: الأسلوبية - دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط6، 2003، ص46.

37 - صاحب أبو جناح: المباحث الأسلوبية عند ابن جني، أقلام، دائرة الشؤون والثقافة العامة، بغداد، ع9، أيلول 1988، ص39.

38 - حسن ناظم: البنى الأسلوبية دراسة في « أنشودة المطر - للسياب »، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2002، ص147.

39 - محمد عبد المطلب خفاجي وآخرون، الأسلوبية والبيان العربي، دار المصرية اللبنانية - القاهرة، ط1، 1992، ص15.

40 - نصرت عبدالرحمن: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، مكتبة الأقصى، عمان - الاردن، ط2، 1982، ص83.

41 - عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، دت، ص28.

42 - موسى ربابعة: الأسلوبية مفاهيمها و تجلياتها، جامعة الكويت، ط1، 2003، ص19.

المصادر و المراجع

- القرآن الكريم.

1 - الأزهر الزناد: دروس في البلاغة العربية، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، بيروت، 1992.

2 - البصري، ابو محمد القاسم بن علي بن محمد الحريري، تعليق: كامل مصطفى الهنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، 2002.

3 - الحسين، احمد جاسم: الشعرية، قراءة في تجربة ابن المعتز العباسي، دار الأوائل، 2001 .

4 - الحطيئة: ديوان الحطيئة، اعتنى به حمدو طمَّاس، دار المعرفة، ط2، بيروت، 2005 .

5 - خفاجي، محمد عبد المطلب وآخرون، الأسلوبية والبيان العربي، دار المصرية اللبنانية - القاهرة، ط1، 1992.

6 - درويش، احمد: دراسة أسلوبية بين المعاصرة والتراث، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998.

7 - أبو ديب، كمال: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1987.

8 - ربابعة، موسى: الأسلوبية مفاهيمها و تجلياتها، جامعة الكويت، ط1، 2003.

9 - ابو الرضا، سعد: في البنية والدلالة، منشأة المعارف، الاسكندرية، 1988.

10 - السعدي، مصطفى: البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي، منشأة المعارف، الاسكندرية،1987.

11 - السيد، شفيع: الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي، دار الفكر العربي، القاهرة، 1986.

12 - الشايب، احمد: الأسلوبية - دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط6، 2003.

13 - عبد الجواد، ابراهيم: الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث، وزارة الثقافة، عمان - الاردن، 1996.

14 - عبدالرحمن، نصرت: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، مكتبة الأقصى، عمان - الاردن، ط2، 1982.

15 - عبد المطلب، محمد: قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1995.

16 - عبد المطلب، محمد: البلاغة والأسلوبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان - مكتبة لبنان ناشرون - بيروت، 1994.

17 - عتيق، عبد العزيز: دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، دت.

18 - ابن عقيل: شرح ابن عقيل على الفية ابن مالك ومعه كتاب منحة الجليل بتحقيق شرح ابن عقيل، تأليف محمد محي الدين عبد الحميد، ج2، مكتبة دار التراث، القاهرة، 2005.

19 - عياد، شكري: اتجاهات البحث الأسلوبي، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض - المملكة العربية السعودية، 1985.

20 - عياد، شكري: اللغة والإبداع - مبادئ علم الأسلوب العربي، انترناشيونال برس، القاهرة، 1988.

21 - عيد، رجاء: البحث الأسلوبي معاصرة وتراث، منشأة المعارف، الاسكندرية، 1983.

22 - فضل، صلاح: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، النادي الثقافي الأدبي، جدة، 1988.

23 - مراشدة، عبد الباسط: التناص في الشعر العربي الحديث، دار ورد للنشر

والتوزيع، عمان، 2006.

24 - المسدي، عبد السلام: الأسلوبية والأسلوب، دار سعد الصباح، الكويت، 1993.

25 - ابن منظور: لسان العرب: (مادة تيه)، دار صادر، بيروت، دت.

26 - ناظم، حسن: البنى الأسلوبية دراسة في « أنشودة المطر – للسياب «، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2002.

الدوريات:

1 - أبو جناح، صاحب: المباحث الأسلوبية عند ابن جني، أقلام، دائرة الشؤون والثقافة العامة، بغداد، ع9، أيلول 1988.

2 - شرتح، عصام: الانزياح ووظيفته البلاغية عند بدوي الجبل، أفكار، ع208، شباط 2006 .

3 - العمايرة، اسماعيل: نظرة مقارنة على بعض أدوات المعاني في ضوء اللغات السامية، دراسات (العلوم الإنسانية)، مج20 (أ)، ع4، 1993.

قطوس، بسام: مظاهر من الانحراف الأسلوبي في مجموعة عبد الله البردوني، دراسات، مج19، ع1، 1992.