ازدواجية التجاذب
في شعر هُدْبَة بن خَشْرَم العُذْرِيّ

د. مدحت فوزي عبد المعطي*

ملخص

إن مفهوم الازدواجية يقوم على التجاذب بين طرفي نقيض. وقد اكتسب شعر هُدْبَة بن خَشْرَم العُذْرِيّ هذه الظاهرة إثر الحياة التي عاشها بعد قتله زيادة ابن زيد الذي شبَّب بأخته، ومن ثم فقد تنازعته مشاعر متناقضة قادته إلى أزمات نفسية شكلت رؤيته على مختلف الأصعدة؛ بدءًا بالذات والمجتمع، وانتهاءً بالمصير الإنساني.

وقد دُفع هُدْبَة إلى هذه المعركة دفعًا؛ ومن ثم نشبت حرب داخلية قوامها تحقيق ذاته أمام مَن حاول النَيْلَ منها من جهة، والحفاظ على محارمه أمام قومه وجيرانه من جهة أخرى.

هذه الازدواجية أساسها الصراع بين المتناقضات؛ من نحو التجاذب بين الفِعل وردّ الفعل، وردّ الفِعل والتأنيب، والحركة والسكون، والأمن والخوف، والتسلّي والتشفّي، وترقب الموت ورجاء العفو، والتمرد والإذعان، ورهبة الموت وهوانه. ولا غرو في اجتماع مثل هذه الثنائيات طالما تتنازعها ذات إنسانية واحدة؛ فالإنسان تركيبة متناقضة.

توطئة

يتناول هذا البحث بالدراسة ازدواجية التجاذب في شعر هُدْبَة بن خَشْرَم العُذْرِيّ، ولاسيما بعد بزوغ دوافع هذه الظاهرة عنده بعد قتله زيادة بن زيد، ولذلك سيدور البحث في فلك العناصر الآتية:

أولًا: ازدواجية التجاذب ... المفهوم.

ثانيًا: هُدْبَة بن خَشْرَم العُذْرِيّ ... ودوافع الازدواجية.

ثالثًا: أنماط الازدواجية في شعر هُدْبَة بن خَشْرَم العُذْرِيّ.

رابعًا: الخاتمة، وتتضمن أهم النتائج.

* د. مدحت فوزي عبد المعطي: مدرس – كلية الآداب – جامعة المنصورة

أولًا: ازدواجية التجاذب ... المفهوم

يشير مفهوم الازدواجية إلى وجود قوتين متضادتين يتعلقان ببعضهما البعض؛ فقد جاء في الصحاح "التزواج والمزاوجة والازدواج بمعنًى. والزوج خلاف الفرد ..."[١]. ومن المجاز: "تزاوج الكلامان وازدوجا ... وأزوج بينهما وزاوج"[٢]. وذكر ابن منظور "الافتعال من هذا الباب: ازدوج الطيرُ ازدواجًا فهي مزدوجة ... وازدوج الكلامُ وتَزَاوج: أشبه بعضُه بعضا في السجع أو الوزن، أو كان لإحدى القضيتين تعلُّق بالأخرى ... وزوَّج الشيء بالشيء وزوّجه إليه: قَرَنَهُ"[٣].

من هذا العرض اللغوي يتضح أن الازدواجية "Couple قوتان متوازيتان ومتساويتان ومتضادتان في الاتجاه"[٤]؛ حتى إن "القِدْر المزدوجة Double Boiler قِدْر مؤلفة من وعاءين بحيث يستطاع طهو محتويات الوعاء الأعلى بغلي الماء الموجود في الوعاء الأسفل"[٥]، ومن ثم ينشأ نوع من الترابط بين هاتين القوتين الموجودتين في الوعاءين.

ولذلك يعرف ازدواج الشخصية بأنه "خلل عقلي مصحوب باضطراب الوعي؛ تتغير فيه الذات، وتتفكك هويتها، ويكون للفرد الواحد فيه شخصيتان متميزتان"[٦]، كما يعرف الازدواج الوجداني Ambivalenz بأن "يعاني الشخص الواحد في آنٍ معا من اصطراع عاطفتين أو فكرتين أو اتجاهين متعارضين وتجاه الموضوع نفسه ..... وفي الازدواج الوجداني يختلط الميل للإدبار مع الميل للإقبال، والتجاوب مع التنافر، والحب مع الكراهية، والإيجاب مع النفي"[٧].

وليس بالضرورة أن تنتج هذه الازدواجية أو المعاناة إثر مرض نفسي أو خلل؛ فالازدواجية تتضمن وجود قوتين متوازيتين يتجاذبان في اتجاهين متضادين

لتحقيق هدف ما، وتقف الذات متنازَعة في منطقة وسطى بين السلب تارة والإيجاب تارة أخرى.

أما مفهوم التجاذب فيدور حول التنازع والتقارب والاشتراك؛ فقد جاء في لسان العرب "جذبَ الشيءَ يجذبُهُ جَذْبا وجَبَذَه، على القلب، واجتذبه: مَدَّه ... سيبويه: جَذَبَه: حوّله عن موضعه .. وقد يكون للمباراة والمنازعة .. وجاذبته الشيء: نازعته إياه. والتجاذبُ: التنازع، وقد انجذب وتجاذب"(٨). وتجاذبوا "الشيء: تنازعوه. ويقال: تجاذبوا أطراف الحديث: تحادثوا"(٩). والتجاذب "المَغْنَطِيْسيّ: تقارُب القطبين المغْنَطِيسييْن اللذين من نوعين مختلفين"(١٠). والتجاذب Interattraction "الجذب المتبادل بين الأشياء أو النفوس أو الجماعات لاشتراكها في صفات واحدة؛ تقول: التجاذب المغنطيسي، والتجاذب النفسي، والتجاذب الاجتماعي"(١١).

ومن ثم فإن ازدواجية التجاذب مفهوم يتضمن تعلق قوتين متضادتين ببعضهما البعض وتنازعهما داخل الذات الإنسانية لتحقيق هدف ما، وهي أثر من آثار التفاعل مع الواقع المعيش؛ ذاك الذي يعج بالمتناقضات والصراعات، ويتطلب في الوقت ذاته نوعا من المعايشة تجاه ما يستجد من أحداث ووقائع وخطوب.

ثانيًا: هُدْبَة بن خَشْرَم العُذْرِيّ ... ودوافع الازدواجية

إن الفرد والمجتمع "بمثابة وجهي عملة واحدة كما يقول جون ديوي. والواقع إن المجتمع ليس خارج الأفراد فحسب؛ بل هو بالخارج والداخل معا، فنحن نخالط المجتمع كواقع خارجي من جهة، كما أننا نحيا بالمجتمع الذي يعيش في داخلنا من جهة أخرى"(١٢)، ومن ثم فالفرد يسعى إلى تحقيق ذاته من جهة، ورصد الواقع ومتطلباته والتعايش معه من جهة أخرى، ولذلك لابد من

التعريف بالشاعر للوصول إلى أثر النشأة والبيئة في تكوين دوافع الازدواجية عنده.

أما الشاعر فهو "هُدْبَةُ بنُ خَشْرَم بن كُرْزِ بن أبي حيَّة بن الكاهن . وهو سلمة . بن أسحم بن عامر بن ثعلبة بن عبد الله بن ذبيان بن الحارث بن سعد بن هُذَيم. وسعد بن هُذَيم شاعر من أسلم بن الحاف بن قضاعة"(١٣). وهو "من قضاعة: شاعر، فصيح، مرتجل، راوية، من أهل بادية الحجاز"(١٤)؛ ولذلك يقول [من الوافر]:

إنِّـي مـن قُضَـاعةَ مَـن يَكِـدْهَا
أَكِـدْهُ وهـيَ منِّـي فـي أمـانِ(١٥)

إذ لم يُرد نسبة نفسه إلى قُضاعة فحسب؛ بل أراد "اختصاصه بهم وتعصبه لهم .. فيقول: إني منتم إلى قُضاعة؛ أهوى هواها، وضَلعي معها، فمن عاداها أو نابذها عاديته ونابذته، وهي آمنة من مكروهي وأذاي"(١٦).

وكان له "ثلاثة إخوة كلهم شاعر: حَوطٌ وسَيْحَان والواسع، أمهم حيَّة بنت أبي بكر بن أبي حيَّة من رهطهم الأدْنَيْن، وكانت شاعرة أيضا"(١٧). وهدبة "بضم الهاء وسكون الدال بعدها موحَّدة، وخشرم بفتح الخاء وسكون الشين المعجمتين، وكرز بضم الكاف وسكون المهملة، وأبو حية بفتح المهملة وتشديد المثناة التحتية"(١٨). وهو شاعر "راوية؛ كان يروي للحطيئة، والحطيئة يروي لكعب بن زهير، وكعب بن زهير يروي لأبيه زهير. وكان جميل راوية هُدْبَة، وكثيّر راوية جميل؛ فلذلك قيل: إن آخر فحل اجتمعت له الرواية إلى الشعر كثيّر"(١٩).

وأكثر "ما بقي من شعره ما قاله في أواخر حياته بعد أن قتل رجلا من بني رَقاش، من سعد بن هزيم، اسمه "زيادة بن زيد" في خبر طويل"(٢٠) ذكره صاحب الأغاني؛ ومفاده أن "أول ما هاج الحرب بين بني عامر بن عبد الله بن

ذبيان وبين بني رَقاش؛ وهم بنو قُرَّة بن حفش بن عمرو بن عبد الله بن ثعلبة بن ذبيان وهم رهط زيادة بن زيد، وبنوعامر رهط هُدْبَة، أن حَوْط بن خَشْرَم أخا هُدْبَة راهن زيادة بن زيد على جملين من إبلهما، وكان مُطْلَقَهُما[٢١] من الغاية على يوم وليلة، وذلك في القيظ، فتزودوا الماء في الروايا والقِرَب، وكانت أختُ حوْطٍ سَلْمَى بنت خَشْرَم تحت زيادة بن زيد، فمالت مع أخيها على زوجها، فوهَّنت أوعية زيادة، ففني ماؤه قبل ماء صاحبه ... فكان هذا أول ما أثبت الضغائن بينهما"[٢٢].

وكان هُدْبَة "صاحب زيادة بن زيد العذريّ، وهما مقبلان من الشام في نفر من قومهما، فكانوا يتعاقبون السّوْق بالإبل، فنزل زيادة يسوق بأصحابه، فرجز فقال:

عُوْجِي علينا واربَعِي يا فاطما ... ما دون أن يُرى البعيرُ قائما[٢٣]

ألا ترينَ الدمعَ مني ساجما ... حذارَ دارٍ منك لن تُلائما

وكان لهُدْبَة أخت يقال لها فاطمة، فظن أن شبّب بها، فنزل هُدْبَة فساق بالقوم ورجز بأخت زيادة، وكان يقال لها: أم القاسم، فقال:

مَتى تَظنُّ القُلَّصَ الرَّواسِما ... يَبْلُغْنَ أُمَّ قاسِمٍ وَقاسِما[٢٤]

خَوْدًا كأَنَّ البُوصَ والمآكِما ... مِنها نقًا مُخالِطٌ صَرائِما[٢٥]

واللَــهِ لا يَشــفي الفــؤادَ الهائِمــا تَمْسَــاحُكَ اللَّبَّــاتِ والمَعاصِــما

وَلا اللِمّــــامُ دونَ أَن تُلازِمــــا وَلا اللِّــــزامُ دونَ أَن تُفاقِمــــا[٢٦]

وَتَعْلَقَ القَوائِمُ القَوائِما

فتشاتما"[٢٧]. وهُدْبَة "أشدهما حنقا، لأنه رأى أن زيادة قد ضامه؛ إذ رجز بأخته وهي تسمع قوله، ورجز هو بأخته وهي غائبة لا تسمع قوله"[٢٨]، فلما "وصلا إلى ديارهما جمع زيادةٌ رهطًا من أهل بيته، فضربه على ساعدِه، وشجَّ أباه خَشْرَما ... فلم يزل هُدْبَة يطلب غِرَّة من زيادة حتى أصابها، فبيّته فقتله"[٢٩].

وقد "تنحى مخافة السلطان، وعلى المدينة يومئذ سعيد بن العاص، فأرسل إلى عم هُدْبَة وأهله فحبسهم بالمدينة، فلما بلغ هُدْبَة ذلك أقبل حتى أمكن من نفسه وتخلص عمه وأهله، فلم يزل محبوسا حتى شخص عبد الرحمن بن زيد أخو زيادة إلى معاوية، فأورد كتابه إلى سعيد بأن يُقيد منه إذا قامت البينة، فأقامها، فمشت عذرة إلى عبد الرحمن فسألوه قبول الدية فامتنع"[٣٠].

ثم صاروا بين يدي معاوية، لكنه لم يشأ "أن يفصل في الأمر، ثم وجد مخرجا لما سأل عبد الرحمن بن زيد: ألأخيك بَنُون؟ فقال عبد الرحمن: نعم؛ له صبيٌ طفلٌ اسمه المُسَوّر، فقال معاوية: إذن ننتظر المسور حتى يرشد ليأخذ بثأر أبيه. ويبدو أن هُدْبَة قضى في السجن "قبل عرض القضية على معاوية وبعد عرضها عليه" ثلاث سنوات على الأقل، وقيل: بل "خمس سنين أو ستّا"[٣١]

.... وبعد مدة بلغ المسور رشده، ولم يستطع أحد أن يصلح بين الفريقين، فتولى قتل هُدْبَة في آخر خلافة معاوية بن أبي سفيان "توفي ٦٠هـ . ٦٨٠م" في إحدى ضواحي المدينة"(٣٢).

ويعد هُدْبَة "أول مَن سنَّ ركعتين عند القتل"(٣٣)؛ إذ أُخرج "من السجن وهو موثق بالحديد، ودُفع إليهم فقتلوه أمام والي المدينة وجمهور من أهلها، وأظهر صبرا عجيبا حين قُتل، وارتجل في السجن وبين يدي قاتليه شعرا كثيرا؛ قال مروان ابن أبي حفصة: كان هُدْبَة أشعر الناس منذ دخل السجن إلى أن أقيد منه"(٣٤). وذكرت بعض الروايات أن المسور أُعطى ديات كثيرة "فطمع، فقالت له أمه: والله لئن فعلت لأتزوجن رجلا أهب له نصيبي من الديات ثم يقاسمكها، فجسر على قتل هُدْبَة"(٣٥)؛ وكان "مقتله في حَرّةِ المدينة سنة سبعٍ وخمسين من الهجرة وهو شاب"(٣٦).

وقد أبدع هُدْبَة في سجنه شأنه شأن قلة قليلة من الشعراء المجيدين؛ ولذلك يقول الجاحظ: "وما قرأت في الشعر كشعر عبد يغوث بن صلاءة الحارثيّ، وطرفة بن العبد، وهُدْبَة هذا؛ فإن شعرهم في الخوف لا يقصِّر عن شعرهم في الأمن، وهذا قليل جدا"(٣٧). ويؤكد ذلك ابن رشيق بقوله: "ومن الشعراء مَن شعره في رويته وبديهته سواء عند الأمن والخوف، لقدرته وسكون جأْشِه، وقوة غريزته؛ كـ هُدْبة بن الخشرم العذري، وطرفة بن العبد البكري، ومرة بن محكان السعدي"(٣٨).

نخلص من ذلك إلى أن نشأة هُدبة بن خَشْرَم ومكانته في قومه وما آلت إليه حاله بعد تشبيب زيادة بأخته وهي تسمع قوله، وغيرته على محارمه .. دفعه إلى قتل زيادة، هذا القتل الذي أوجد لديه دوافع الازدواجية؛ والتي تمثلت في الغضب، والغيرة، والأنفة، والإباء، والثورة، والخوف، والقلق، والرجاء، واليأس، والتجلُّد، والفزع، والوحدة، والغربة، والحنين، والمعاناة .... وقد أبدع هُدْبَة في

تناوله لأنماط هذه الازدواجية؛ فأينما وجدت معاناة توافرت الازدواجية ووجد الصراع سبيله ممهَّدا.

ثالثًا: أنماط الازدواجية في شعر هُدْبَة بن خَشْرَم العُذْرِيّ

باستقراء شعر هُدْبَة بن خَشْرَم العُذْرِيّ وجدنا أن أنماط الازدواجية بلغت ثمانية؛ وذلك على النحو الآتي:

[١] ازدواجية التجاذب بين الفِعل وردّ الفِعل

لاشك في أن ردّ الفعل يختلف باختلاف الفعل ويتغير بحسب موقع الفاعل من الفعل وموقفه منه وعلاقته به(٣٩)؛ من نحو موقف هُدْبَة من الدهر ونوائبه، والشرّ وعواقبه؛ إذ يقول [من الطويل]:

وَلَستُ بِمفْراحٍ إذا الدَّهرُ سَرَّني وَلا جازِعٍ مِن صرفِهِ المُتَقَلِّبِ

وَلا أَتمَنّى الشَّرَّ والشَّرُّ تارِكي وَلَكِنْ مَتّى أُحْمَلْ عَلى الشَّرِ أَركَبِ

وَحَرَّبَني مَولايَ حَتّى غَشِيتُهُ مَتّى ما يُحَرِّبْكَ ابنُ عَمِّكَ تَحْرَبِ(٤٠)

إذ يتكئ على صيغة المبالغة "مِفْرَاح" على وزن "مِفْعَال" إيمانا منه بأن الدهر قد يبالغ في إسعاد المرء ويحقق له ما يصبو إليه دون عناء، ثم لا يلبث أن يأخذه أخذًا، ولذلك عمد إلى الرزانة والعقلانية فيما يأتي به الدهر سواء أكان خيرا أم شرا.

ثم إنه لا يفعل الشر ولا يسعى إليه، ولكنه متى يضطر إليه فإنه يتقنه؛ ولذلك اتكأ الشاعر على التَّكرار(٤١) في البيت الثاني؛ إذ كرر كلمة "الشَّرّ" ثلاث مرات في مواضع النصب والرفع والجر على الترتيب؛ ليثبت من ناحية أن الشر

مهما تنوعت أشكاله وتعددت عواقبه فإنها قيْد سيطرته وإحكامه، وليؤكد من ناحية أخرى شيوع الشرّ وتفشيه، وأن الشر لا يجلب إلا شرا، ولذلك ساعد مخرج الحرفين "الشين" و"الراء" على منح السياق هذه الدلالة؛ فحرف الشين "غاري مهموس" يمنحك دلالة الشيوع والانتشار، وحرف الراء "لثوي مجهور" يمنحك دلالة التكرار لأنه يُنطق بتكرار صوتي واهتزاز للسان عند النطق به.

ولذلك لم يُغضِب هُدْبَةُ زيادةَ ابن عمه، لكنّ زيادة أقدم على إغضابه بالتشبيب بأخته، الأمر الذي أثار غضبه وحفيظته ودعاه إلى الثأر والانتقام.

إن هُدْبَة دائما ما يوازن بين ردّ الفعل والعقل؛ لأنه نظر إلى طمع الناس وتهالكهم على الدنيا، ولو تفكروا لعلموا أن الزهد فيها أولى من التكالب عليها؛ يقول [من الطويل]:

وَبَعضُ رِجاءِ المَرءِ ما لَيسَ نائِلاً غَناءً وَبَعضُ اليأَسِ أَعفى وأَرْوَحُ(٤٢)

ولذلك فإن هُدْبَة يتجشم الصعاب ويصبر على البلاء طالما جاء في سياق القدر الذي لا يدفعه أحد ولا يمنعه حذر، وقد ساق ذلك من خلال الصورة الذوقية في قوله [من الطويل]:

صَبورٍ عَلى مَكروهِ ما يَجْشَمُ الفَتى وَمُـرٍّ إِذا يُبْغَـى المَـرارَةُ مُمْقِـرا(٤٣)

وقوله في القصيدة نفسها يوازن بين ردّ فعله أمام المصائب وردّ فعل غيره، واصفا ذاته وقومه بالثبات والصمود، وغيره بالعجز والفزع، وما ذاك إلا لأنهم أهل للخطوب وعظائم الأمور [من الطويل]:

رُزِيْنـا فَلَـم نَعْثُـرْ لِوَقْعَتِـهِ بِنـا وَلَـو كـانَ مِـن حَـيٍّ سِـوانا لأَعْثَـرا

وَمـا دَهْرُنـا أَلَّا يَكـونَ أَصـابَنا بِثِقْـلٍ وَلكِنَّـا رُزِيْنـا لِنَصْـبِرا(٤٤)

لقد اعتاد هُدْبَة المحن والرزايا، لكنه لم يقف خاضعا أمام جبروت الدهر وسطوته؛ بل نازله بسلاح الصبر والصمود والتحدي حتى خُلِّد اسمه بأحرف من نور، ولذلك تعددت وسائل النفي من نحو قوله: "ما تُشْوي" و"لا خاشِعٌ" و"لا جازِعٌ" و"فلستُ.." و"لا قَصفٍ" .. نفيا للجزع والجبن مهما اختلفت أشكالهما، وإحلالا للجرأة والإقدام مهما تطلبت سُبُلهما؛ يقول [من الطويل]:

فإنْ يَكُ دَهرٌ نابَني فأَصابَني بِرَيبٍ فما تُشْوي الحَوادِثُ مَعْشَرا(٤٥)

فَلا خاشِعٌ لِلنَّكْبِ مِنهُ كآبَةً وَلا جازِعٌ إِنْ صَرْفُ دَهْرٍ تَغَيَّرا

وَقَد أَبقَتِ الأَيامُ مِنّي حَفيظَةً عَلى جُلِّ ما لاقَيتُ وآسْمًا مُشَهَّرا

فَلَستُ إِذا الضَراءُ نابَت بِجُبَّا وَلا قصِفٍ إِن كانَ دَهرٌ تَنَكَّرا(٤٦)

ويلخص هُدْبَة ازدواجية التجاذب بين الفعل وردّ الفعل من خلال ميدان المعركة؛ ذاك الميدان الذي يؤكد الصمود والثبات، يقول [من الطويل]:

وَليسَ أَخو الحَربِ الشَديدَةِ بِالَّذي إِذا زَبَنَتهُ جاءَ لِلسِّلمِ أَخضَعا

وَلَكِن أَخو الحَربِ الحَديدُ سِلاحُهُ إِذا حَمَلَتهُ فَوقَ حالٍ تَشَجَّعا

أَخو الحَربِ لا يَنآدُ لِلحَربِ مَتنُهُ وَلا يُظهِرُ الشَكوى إِذا كانَ موجَعا(٤٧)

إن ثبات المحارب في الميدان هو نوع من ردّ الفعل على ما أحاط بقومه وما حلّ بهم، ولذلك جاءت هذه الازدواجية في سياق النفي والإثبات؛ إذ إن أخا الحرب الشديدة لا يخضع لعدوه ولا يتنحى عما عزم عليه؛ إنما يقف وسط الميدان شاهرا سيفه، ولذلك استدعى الشاعر الاستعارة التي تجسد الملازمة في قوله: "أَخو الحَربِ".

ثم انظر إلى اتكاء الشاعر على التَّكرار في قوله: "أَخو الحَربِ" ثلاث مرات في الأشطر الأولى من الأبيات الثلاثة؛ وما أفاده في موازنته بين سلوكين متناقضين؛ هما:

الأول: هذا الذي صدمته نار الحرب وخضع للسلم، ولذلك جاء السياق في البيت الأول بالنفي.

والآخر: ذاك الذي حمل السلاح وحارب ببسالة ودافع عن عِرضه وشرفه دون توجع أو شكوى. وشتان شتان بين كل فعل وردة فعله.

[٢] ازدواجية التجاذب بين ردّ الفِعل والتأنيب

إن النص الأدبي ليس "مجرد واحة يلقى القارئ بجسده المنهك على عشبها طلبا للراحة والاسترخاء؛ بل أصبح همًّا يلازمه ويلاحقه فلا يستطيع الظفر بثماره إلا بعد لأْيٍ، ولم يعد القارئ مجرد مستهلك للنص؛ بل أصبح منتجا له ومشاركا فيه بصورة أو بأخرى"(٤٨).

ولذلك لما سيق هُدْبَة إلى أمير المؤمنين معاوية للنظر في قضيته قال عبد الرحمن أخو زيادة: "يا أمير المؤمنين أشكو إليك مظلمتي، وما دُفِعْتُ إليه، وجرى عليّ وعلى أهلي وقرباي، وقتلَ أخي زيادة، وترويع نسوتي، فقال له معاوية: يا هُدْبَة قل، فقال: إن هذا رجل سجَّاعة، فإن شئتَ أن أقصَّ عليك

قصتنا كلاما أو شعرا فعلتُ، فقال: لا، بل شعرا، فقال هُدْبَة هذه القصيدة ارتجالا:

أَلا يا لَقَومي لِلنَّوائِبِ والدَّهرِ وللِمَرءِ يُردي نَفسَهُ وَهوَ لا يَدري

... حتى قال:

رُمينا فَرامَينا فَصادَفَ سَهمُنا مَنيَّةَ نَفسٍ في كِتابٍ وَفي قَدرِ ..."[٤٩]

نخلص من ذلك إلى أن زيادة ابن عم هُدْبَة أغضبه عندما ذكر أخته في شعره، فوجد هُدْبَة نفسه . وهو الأبيُّ . بين أمرين لا ثالث لهما؛ إما أن يقبل هذه المهانة ويمضي، وإما أن يوقظ الحرب من مرقدها ويثأر لذاته وأخته حفاظا على عِرضه وكرامته، ومن ثم فقد اختار هُدْبَة الآخر وإن كلفه ذلك حياته؛ يقول في القصيدة التي مطلعها [من الطويل]:

أَلا يا لَقَومي لِلنَّوائِبِ والدَّهرِ وللِمَرءِ يُردي نَفسَهُ وَهوَ لا يَدْري

أَلا لَيتَ شِعري إِلى أُمِّ مَعْمَرٍ عَلى ما لَقِينا مِن تَناءٍ وَمِن هَجْرِ[٥٠]

ثم يقول [من الطويل]:

فَلَمَّا رأَيتُ أَنَّما هيَ ضَربَةٌ مِنَ السَيفِ أَو إِغْضَاءُ عَيْنٍ عَلى وِتْرِ[٥١]

عَمَـدتُ لِأَمـرٍ لا يُعيّـرُ والـدي خَزَايتَـــــهُ وَلا يُسَـــــبُّ بِـــــهِ قَبْـــــري

رُمِيْنَـا فَرامَينـا فَصـادَفَ سَـهمُنا مَنيَّـــةَ نَفْـــسٍ فـــي كِتـــابٍ وَفـــي قَـــدْرِ

وأَنـتَ أَميـرُ المـؤمِنينَ فَمـا لَنـا وَرَاءَكَ مِن مَعْديً وَلا عَنكَ مِن قَصْرِ(٥٢)

فإِنْ تَكُ فـي أَموالِنا لا نَضِـقْ بِها ذِراعًـــا وإِنْ صَـــبْرٌ فَنَصـــبِرُ لِلصَّـــبرِ

وإِنْ يَـكُ قَتـلٌ لا أَبالَـكَ نَصْـطَبِر عَلـى القَتلِ إِنّا فـي الحُروبِ أُلو صَبْرِ(٥٣)

وَكَـم نَكبَـةٍ لَـو أَنَّ أَدنـى مُرورِهـا عَلـى الـدَهرِ ذَلَّـت عِنـدَها نُـوَبُ الـدَّهرِ(٥٤)

فقد يقبـع المـوت فـي اختيـار المرء وهـو لا يـدري، ومـا يستتبع ذلـك من هجر للأحبة وفراق للحياة. إن هُدْبَة دُفِعَ إلى الثأر كي يُخلِّد اسمه في الحياة، ولا يُعيَّر بالخزايـة والسبّ والعار. وقد عمد إلى إثارة الأمر عن قصد تام؛ يبدو ذلك فـي قولـه: "عَمَدتُ لِأَمرٍ لا يُعيرُ والدي"، إنـه نظر إلـى الخلود نظرة مختلفة من باب "فالذكر للإنسان عمر ثان"، وما ذكره للفظ "والدي" إلا من باب إلحاق الإباء والعِزة والأنفة بقومه.

إن هُدْبَـة لـم ينتصـر لذاتـه فحسـب؛ وإنمـا خلّـد ذِكـر قومـه بإثارتـه لتلـك القضية. وعلـى النقيض تماما إذا ما اختار السكوت والخزي فإن العار لن يلحق بـه وحده؛ وإنما سيلحق بقومـه وعلـى رأسـهم والداه. ولذلك لم يقتصـر الأمر علـى

ذلك حال حياتهم؛ بل يمتد حال رحيلهم عن الدنيا، ولذلك قال: "وَلا يُسَبُّ بِهِ قَبري".

ويبدو ذكاء هُدْبَة في عرضه للقضية؛ وذلك في قوله: "رُمينا فَرامَينا فَصادَفَ سَهمُنا"؛ إذ كان رَمْيُه ردَّ فِعلٍ على تطاول زياد عليه وعلى أخته، لكن القدر قاد رميه ليصادف أجل الرامي الأول؛ ولذلك حمَّل هُدْبَةُ زيادةَ المسئولية كاملة لأنه دفعه إلى ذلك دفعا؛ يقول [من الطويل]:

وَلا أَتمَنّى الشَّرَّ والشَّرُّ تارِكي وَلَكِنْ مَتّى أُحْمَلْ عَلى الشَّرِّ أَركَبِ

وَحَرَّبَني مَولايَ حَتّى غَشِيتُهُ مَتّى ما يُحَرِّبْكَ ابنُ عَمِّكَ تَحْرَبِ(٥٥)

وقد أفادت "الفاء" في قوله: "فَرامَينا" سرعة الرد على الرامي الأول، ثم أفادت في قوله: "فَصادَفَ" سبْق القدر لسهم هُدْبَة؛ إذ إنه لا يملك من أمره شيئا. إن هُدْبَة أراد الدفاع عن نفسه والحفاظ على محارمه أمام أمير المؤمنين معاوية، فترك الحكم له؛ فإن شاء حكم بالدية وإن شاء القصاص أو الحبس، فقد اعتاد على صروف الزمان ونوائبه.

ويلاحظ أن الشاعر بدأ قصيدته بأثر الدهر على المرء، وأنهاها بنكباته ومصائبه، وكأن المرء لا يستطيع الفكاك منه سواء في بداية حياته أو في نهايتها؛ ولذلك صور هُدْبَة، في موضع آخر، الدهر وسلطانه على المرء بالجزار وسطوته على الشاة؛ يقول [من الطويل]:

وَلِلدَّهرِ مِن أَهلِ الفَتى وتِلادِهِ نَصيبٌ كَحَزِّ الجازِرِ المُتَشَعِّبِ(٥٦)

ولأن المحنة عظيمة والأمر جلل نجد أن الشاعر قد استعان بضمير الجمع خلال القصيدة في محاولة منه للتماسك أو لاصطناع التماسك أمام أمير المؤمنين من ناحية، والدهر من ناحية أخرى؛ من نحو قوله: "رُمينا، فَرامَينا، سَهمُنا، فما لَنا، أَموالِنا، نَضِق، فَنَصبِرُ، نَصطَبِر، إنّا، أُلو".

ثم لاحظ ترتيب الجزاء في خاتمة القصيدة؛ إذ بدأه بالدية في قوله: "فإن تَكُ في أَموالِنا"، ثم ثنّى بالحبس في قوله: "وإن صَبرٌ فَنَصبِرُ لِلصَّبرِ"؛ ولا تخفى دلالة تكرار مادة "صبر" ثلاث مرات متتابعات في شطر شعري واحد وما تدل عليه من تحمّل الشاعر ما لا يطيقه بَشَرٌ، واستعداده إلى تجاوز حدود الصبر وآفاقه، ثم ختم بالقصاص في قوله: "وإن يَكُ قَتلٌ".

هذا الترتيب حاول من خلاله هُدْبَة استعطاف أمير المؤمنين أملا في حلّ تلك الأزمة التي حلّت به إما بالدية أو الحبس، بعيدا عن القصاص بالقتل، ولذلك أخّر القتل رجاءَ العفو عنه، الأمر الذي صادف استعطاف أمير المؤمنين، فأجّل حلّ هذه الأزمة حتى يبلغ المسور علّه يقبل الدية.

تلك الدية التي رفضها عبد الرحمن أخو زيادة حين قال: "والله لو وددتُ قبول الدية لمنعني قوله:

لَنَجْدَعَنَّ بِأَيدينا أُنوفَكُمُ وَيَذهَبُ القَتْلُ فيما بَيْنَنا هَدَرا"(٥٧)

وهذا البيت أيضا من الأبيات التي أثارت حفيظة قوم زيادة، فضلا عن إحساس هُدْبَة بعجز القوم أمامه رغم تقييده بالحديد؛ يقول [من الطويل]:

إنْ تَقْتلوني في الحَديدِ فإنَّني قَتَلتُ أَخاكُم مُطلَقًا لَم يُقَيَّدِ(٥٨)

ولما بات الحكم قيد التنفيذ وجدنا هُدْبَة يؤنِّب نفسَه لاقترافه جُرْمًا يستحق العقاب، ولذلك يوجه حديثه إلى صاحبه معترفا بذنبه قائلا [من الطويل]:

فَقلــتُ لَــهُ لا تَبْــكِ عَينَــكَ إِنَّــهُ بِكَفـيَّ مـا لاقيـتُ إِذْ حـانَ مـوجبي(٥٩)

وبعد الاعتراف بالجرم بحث هُدْبَة عن سبب اقترافه؛ فوجد الطيش والسفه يقودان إلى ذلك المصير، يقول مؤنِّبًا نفسه وناصحًا غيره [من الطويل]:

وَرُبَّ كَـلامٍ قَـد جَـرى مِـن مُمـازِحٍ فَسَــاقَ إِلَيــهِ سَــهْمَ حَتْــفٍ فَعَجَّــلا

فَـدَعْ عَنـكَ قُـرْبَ المَـزْحِ لا تَقْرَبَنَّـهُ كَفى بِامرىءٍ وَعْظًا إِذا ما تَكَهَّلا(٦٠)

وتمتد تلك الازدواجية ليوازن الشاعر فيها بين حقد الأقربين وسماحة ذاته وصبره عليهم، وذلك من خلال تظاهره بالصمم في قوله: "تَصامَمْتُها"، إذ ادَّعى ما ليس حقيقة؛ تعظيما لقدْرِه، وتصغيرا لغيره، وحفاظا على صلةِ رَحِمِه، يقول [من الطويل]:

وَعَوْراءَ مِن قَولِ امرىءٍ ذِي قَرابَـةٍ تَصـــامَمْتُها وَلَـــو أَســـاءَ وَأَهْجَـــرا(٦١)

وَذي نَيْـرَبٍ قَـد عـابَني لينـالَني فـأَعيَى مَـداهُ عَـن مَـدايَ فأَقْصَـرا(٦٢)

وَكَـذَّبَ عَيْـبَ العـائِبينَ سَـماحَتي وَصَبْري إِذا ما الأَمرُ عَضَّ فأَضْجَرا(٦٣)

ولذلك يختم الشاعر هذه الازدواجية بالحديث عن الوسطية والاعتدال في الحب أو البغض وعدم المغالاة، والتزام الحِلم والصفح، لأن المرء لن يملك عقول البشر أو قلوبهم؛ يقول [من الطويل]:

وَكُنْ مَعْقِلاً لِلحِلْمِ واصْفَحْ عَن الخَنى فإِنَّكَ راءٍ . ما حَييتَ . وَسامِعُ

وأَحْبِبْ . إذا أَحبَبْتَ ـ حُبًّا مُقارِبًا فإِنَّكَ لا تَدري مَتى أَنتَ نازِعُ

وأَبغَضْ . إذا أَبغَضْتَ . بَغضًا مُقارِبًا فإِنَكَ لا تَدري مَتى أَنتَ راجِعُ[٦٤]

حيث أفاد الشطر الثاني من البيت الأول الانفتاح والتحول وتجدد الرؤى بتجدد الأيام ومرور الأزمان في قوله: "فإِنَّكَ راءٍ . ما حَييتَ . وَسامِعُ". وقد ساق هُدْبَة هذه الوسطية من خلال التجاذب بين البناء الجملي في البيتين الثاني والثالث؛ وذلك على النحو الآتي:

وأَحْبِبْ	إذا	أَحبَبْتَ	حُبًّا	مُقارِبًا	فإِنَّكَ لا تَدري مَتى أَنتَ	نازِعُ
وأَبغَضْ		أَبغَضْتَ	بَغضًا			راجِعُ

كل ذلك في إطار من الحكمة والعقل بدلالة استحالة دوام الحال وثباتها في قوله: "فإِنَّكَ لا تَدري مَتى أَنتَ .."؛ فقد لا تدوم المحبة كما لا تدوم البغضاء. ومن ثم فقد أوضحت هذه الازدواجية ذلك التنازع الذي ينتاب الذات في مواقفها المتغيرة، وتجدد رؤيتها وفق متغيرات الواقع ومستجداته.

إن هُدْبَة أفاد من جُرْمه، ولذلك تغيرت رؤيته، واكتسب خبرة وحنكة، حتى إنه عزم على التريث ووضْع الأمور في نِصابها على هدي من العقل والحكمة.

[٣] ازدواجية التجاذب بين الحركة والسكون

وهي ازدواجية تأتي في سياق التجاذب بين الرغبة والمنع؛ إذ يرغب هُدْبَة في زيارة زوجته لكنه ممنوع بفعل القيود الثقيلة التي أنهكت ساقيْه، والجدران المشيّدة، وأبواب السجن الموصدة، وتلك الحلقات الشديدة المُحْكَمة، فضلا عن السجَّان الذي يراقبه ليل نهار، ولا شك في أن تجربة السجن هذه جسدت معاناته وعجزه الشديد؛ يقول [من الطويل]:

إنّي عَدَانِي أَن أَزورَكِ مُحكَمٌ مَتّى ما أُحَرِّكْ فيهِ ساقيَ يَصخَبِ(٦٥)

حَديدٌ وَمَرصوصٌ بِشَيْدٍ وَجَنْدَلٍ لَهُ شُرُفاتٌ مَرْقَبٌ فَوقَ مَرْقَبِ(٦٦)

يُخَبِّرُني تُرَّاعُهُ بَينَ حَلْقَةٍ أَزُومٍ إِذا عَضَّتْ وَكَبْلٍ مُضَبَّبِ(٦٧)

ولذلك جسّد الفعل "عَضَّتْ" في البيت الأخير مدى الضيق الذي ألمّ بالشاعر؛ حيث عكس ضِيق الحلقة التي أنهكته من جهة، وضِيق صدره ونفسيته من جهة أخرى، وكأن الحلقة حيوان مفترس ضاق به الشاعر ذرعا، وولَّد لديه إحساسا بالتمزق والمعاناة.

وتنبثق عن هذه الازدواجية ازدواجية أخرى قوامها الحقيقة والسراب، وهى تشكل أحد ملامح التجاذب بين الحركة والسكون؛ يقول [من الطويل]:

وَلَمّا دَخَلتُ السِّجْنَ يا أُمَّ مالِكٍ ذَكَرتُكِ والأَطرافُ في حَلَقٍ سُمْرِ

وَعِندَ سَعيدٍ غَيرَ أَنْ لَم أُبَحْ بِهِ ذَكَرتُكِ إِنَّ الأَمرَ يُذْكَرُ بالأَمرِ(٦٨)

إذ تؤرقه هذه القيود، وتمنعه من اكتمال ذِكر محبوبته، فينتقل من عالم الواقع إلى عالم أرحب يساعده على تخيُّل محبوبته في وجوه أولي الأمر؛ حتى إذا ما نظر في وجه سعيد بن العاص ذكَّره فمه بثغر محبوبته، وما اختياره لوالي المدينة إلا رِفعة لشأن زوجته وتجسيدا لمكانتها في قلبه.

وبين الحركة والسكون تبدو وطأة المعاناة النفسية؛ ليس على الشاعر فحسب بل على مَن رآه، فهذه "حُبَّي" زوجة مالك بن عوف عندما رأته مكبلا بالحديد تعجبت لحاله، وذلك لظهور علامات الصمود عليه وأمارات التجلد، يقول [من الطويل]:

تَعَجَّبُ حُبَّي مِن أَسيرٍ مُكَبَّلٍ صَليبِ العَصا باقٍ عَلى الرَّسَفانِ(٦٩)

فَلا تَعْجَبي مِنّي حَليلَةَ مالِكٍ كَذَلِكَ يأَتي الدَهرُ بِالحَدَثانِ(٧٠)

هذا السكون الذي يبدو على الشاعر لاشك في أن قوى داخلية تحركه، فما صلابته إلا نوع من كتمان العذاب والألم النفسي الذي حلّ به، لكنه تربّى في مصنع رجال وتخرج فيه، وقد بدا ذلك عندما أوقد نار الحرب حفاظا على محارمه وغيرة عليها.

وبين الحركة والسكون والرغبة والمنع يراود هُدْبَة زوجته عن نفسها في قوله [من الطويل]:

وأَدْنَيْتِني حَتّى إذا ما جَعَلْتِني لَدى الخَصْرِ أَو أَدْنى استَقَلَّك رَاجِفُ

فإِن شِئْتِ واللَهِ انصَرفتُ وإِنَّني ـ مِن أَنْ لا تَرَيْني بَعدَ هَذا . لَخائِفُ

رأَتْ سـاعِدَيْ غُـولٍ وَتَحـتَ ثيابِـهِ جَنـاجِنُ يَـدْمَى حَـدُّها وَقَراقِـفُ[٧١]

وَقَـد شَـئِزَتْ أُمُ الصَـبيَّيْنِ أَنْ رأَتْ أَسـيرًا بِسـاقيهِ نُـدُوبٌ نَواسِـفُ[٧٢]

فإِنْ تُنْكِري صَوتَ الحَديدِ وَمِشْيَةً فـإِني بِمـا يـأَتي بِـهِ اللَـهُ عَـارِفُ[٧٣]

إذ رغب هُدْبَة في زوجته، لكن فزعها منعه من ذلك، ولم يُقْبِل هُدْبَة على ذلك إلا لعلمه بأن هذه الليلة آخر لياليه في الحياة الدنيا[٧٤]، ثم يفصل هُدْبَة ما أجمله؛ إذ رأته زوجته أشبه بالغول تهويلا وتخويفا، كما رأت عظام صدره دامية مرتعدة تصطك بعضها ببعض؛ ولم لا؟ وقد طال حبسه، وأنتنت رائحته، وتغّير ظاهره، وثقل قيْده.

ثم إن هدبة يلخص هذه المشاعر المتناقضة من خلال استدعاء الماضي المسبوق بـ "قد" في صدر البيت الرابع في قوله: "وَقَد شَئِزَتْ"؛ فحرف الشين "غاري مهموس"، والهمزة "حلقي مجهور"، والزاي "أسناني لثوي مجهور"؛ وقد دلّ الفعل على شدة القلق الذي لازم "أُم الصَبيَّيْنِ"، ولذلك قرن الفعل "شّئِزَ" بالفاعل "أُمُّ" تعميقا للقلق الذي أعقبه جراح.

إن حرفي "الشين والهمزة" أفادا محاولة كتمان الأم لفزعها وحيرتها وقلقها الشديد؛ هذا الكتمان الذي جسده بوضوح مخرج حرف "الهمزة" محكم الإغلاق وذلك من خلال انقطاع النَّفَس عند النطق به وحبس الهواء، لكن عينيها أَبَتَا إلا أن تفشيا سرَّها، وكان ذلك من خلال حرف "الزاي" الذي يصاحبه صفير مسموع عند النطق به.

ولذلك أضفى الشاعر على السياق تعاطفا في البيت الرابع عندما ذكرها بقوله: "أُمُ الصَبيَّينِ"؛ تلك التي اشتد قلقها وبان فزعها عند رؤيتها آثار الجراح على ساقيه من جهة، كما حملها السياق مسئولية تربية هذين الصبييْن من طرف خفي في إطار تلك المواساة من جهة أخرى.

ولاشك في أن اتكاء الشاعر على الصورة اللمسية في البيت الأول والبصرية في البيتين الثالث والرابع، والسمعية في البيت الأخير أسهم في منح هذه الازدواجية بعدًا نفسيا يعكس ذلك الألم النفسي الذي حال دون حصول الشاعر على لذته الأخيرة في الدنيا، وما مَنْعُ الشاعر من نشوته تلك إلا دليل على اضطراب حاله، وتعميق لجراحه وجراح مَن حوله، وتمهيد لانتقاله من عالم إلى آخر.

[٤] ازدواجية التجاذب بين الأمن والخوف

هذه الازدواجية تستدعي بالضرورة معنى التحويل والانتقال من حال إلى أخرى؛ ولذلك صدَّر هُدْبَة هذا المعنى مصحوبا بدلالة التبديل والتغيير في قوله [من الطويل]:

عَفا ذُو الغَضَا مِن أُمِّ عَمرٍو فأقفَرا وَغَيَّرَهُ بَعدي البِلى فَتَغَيَّرا(٧٥)

وَبُدِّلَ أَهلاً غيرِها وَتَبَدَّلَتْ بِهِ بَدَلاً مَبدىً سِواهُ وَمَحْضَرا(٧٦)

والملاحظ على هذا التجاذب بين طرفي هذه الازدواجية أن الشاعر طوّع مفردات الطبيعة لتشاركه هذا التحول؛ ذاك الذي بدا في علاقته بزوجته "أم عمرو". ومفهوم التبديل يستدعي في حد ذاته نقيضا؛ إذ يفيد ما آل إليه المرء بعد حينٍ من الدهر، إنها مفارقة بين مكوث ورحيل، ووصل وهجر، وفتوة وعجز، وأمن وخوف. ولذلك يقول [من الطويل]:

فَقُلتُ لَهـا أُوبـي فَقَد فاتَنـا الصِّبا وآذِنَ رَيْعـــانُ الشَـــبابِ فـــادْبَرا

وَحالَتْ خُطوبٌ بَعدَ عَهدِكَ دونَنا وَعَدَّى عَن اللَهو العَداءُ فأقْصَرا(٧٧)

أُمـــورٌ وأَبْنـــاءٌ وَحـــالٌ تَقَلَّبَـــتْ بِنـــا أَبْطُـــنٌ يـــا أُمَّ عَمـــرٍو وأَظْهُـــرا

أُصِبْنا بِما لَو أَنَّ رَضْوى أَصَابَها لَسَـهَّلَ مِـنْ أَركانِهـا مـا تَـوعَّرا(٧٨)

فَكَم وَجَدَتْ من آمنٍ فَهوَ خائِفٌ وَذي نِعمَـــةٍ مَعروفَـــةٍ فَتَنَكَّـــرا(٧٩)

حيث استدعى الشاعر الزمان ليجسد البعد الزمني بينه وبين زوجته، والذي يعكس بالضرورة بعدا معنويا سلبيا بينهما؛ إذ تعكس هذه الأبيات امتداد الفضاء الزمني السلبي الذي أعقبه امتداد نفسي أرهق الشاعر وأنهك قواه، فما ذهب لن يعود. ولذلك اتكأ الشاعر على مفردات التحول والرحيل الملازمة للخوف والفزع؛ من نحو قوله: "أُوبي"، و"فاتَنا"، و"وآذِنَ"، و"فادْبَرا"، و"خُطوبٌ"، و"بَعدَ عَهدِكَ"، و"دونَنا"، و"وَحالٌ تَقَلَّبَتْ"، و"أَبْطُنٌ"، و"وأَظْهُرا"، و"أُصِبْنا"، و"تَوعَّرا"، و"خائِفٌ"، و"فَتَنَكَّرا".

ولا يقتصر الخوف على أمور تقلبت أو حال تدهورت أو أناس تغيرت؛ إنما يتعلق بفداحته وامتداده مكونا بعدا نفسيا لا طاقة للشاعر به.

ولذلك اختلف مفهوم الأمن والخوف عند هُدْبَة؛ إذ إنه يفضل مصاحبة الأسد الهصور الذي يحطم فريسته تحطيما، وذكرَ الأفاعي الذي يلتهم فريسته التهاما، على الصاحب الغادر أو جار السوء الذي يجاهد في سبيل إزهاق روح صاحبه؛ يقول [من الطويل]:

مُقارَبَــةُ اللَّيْــثِ الهَصُــورِ وَغَيــرِهِ مِنَ الأَفعُوانِ الصِّلِّ حينَ يُساوِرُهْ(٨٠)

أَحَــقٌّ وَأَحَــرى أَن تَبيْــتَ لَــدَيهُما عَلـى الأَمـنِ فـي لَيـلٍ تُخـافُ غَـوائِرُهْ

مِنَ الصَاحِبِ الفَردِ القَريبِ مُعاديًا إِذا كــانَ فــي جيــرانِ بَيــتٍ تُجــاوِرُهْ

وَبُغْيَتُــهُ إِتــلافُ روحِــكَ جاهِــدًا بِكُــلِّ سَـبيلٍ مُرْصَــدٍ لَــكَ عــابِرُهْ(٨١)

وقد اتكأ الشاعر على التضمين من أجل وحدة المعنى وتماسكه؛ فالبيت الأول لا يؤدى معنى بمفرده، بل لابد من ذكر البيتين الثاني والثالث معه، ولذلك صدّر البيت الأول بالمبتدأ في قوله: "مُقَارَبَةُ"، ثم صدّر البيت الثاني بالخبر في قوله: "أحقٌّ .."، وأمدّ الجملة حتى البيت الثالث. وكي يضيف الشاعر مصداقية على السياق استدعى ألفاظ "تَبيتَ" و"في لَيلٍ" و"تُخافُ" .. هذه الألفاظ أو المفردات تعكس الألم النفسي الذي ألمّ بالشاعر والظُلمة التي حالت دون راحته واطمئنانه.

وتأتي ازدواجية التجاذب بين الأمن والخوف في سياق حزنه على ابن عمه "أبي نُمير" في إطار التبديل والتحويل؛ إيمانا منه بأن مع الكرب فرجًا.

وربما أراد الشاعر أن يعزّي نفسه بذلك، ولذلك صدّر البيت الأول بـ"عسى" في سياق الرجاء في الله والإشفاق على نفسه؛ يقول [من الوافر]:

عَسى الكَرْبُ الَّذي أَمسَيت فيهِ يَكونُ وَراءَهُ فَرَجٌ قَريبُ

فَيأَمنَ خائِفٌ ويُفَكَّ عانٍ وَيأَتي أَهلَهُ النائي الغَريبُ(٨٢)

ثم إنه توسل بالرياح كي تكون واسطة نقلٍ بينه وبين قومه؛ وذلك لثقته فيها في نقل الأخبار دون تزييف، وربما استعان بها لضيق الوقت من ناحية، وتفاؤلا بها من ناحية أخرى؛ يقول في القصيدة نفسها [من الوافر]:

أَلا لَيتَ الرياحَ مُسَخَّراتٌ بِحاجَتِنا تُباكِرُ أَو تَؤوبُ

فَتُخْبِرنَا الشَّمالُ إِذا أَتَتْنا وَتُخْبِرَ أَهلَنَا عَنّا الجَنُوبُ(٨٣)

وفي إطار هذا التجاذب يأتي مفهوم التبديل والتحويل وعدم بقاء الإنسان على حاله أبد الدهر في حديث هُدْبَة لزوجته؛ إذ يقول [من الطويل]:

فَلا تَعْجَبي أُمَّ الصَبيَّيْنِ قَد تُرى بِنا غِبْطَةٌ والدَّهرُ فيهِ عَجارِفُ

عَسى آمِنًا في حَرْبِنا أَنْ تُصيبَهُ عواقِبُ أَيامٍ وَيأَمَنَ خائِفُ

فيُبْكينَ مَنْ أَمسى بِنا اليَومَ شامِتًا وَيُعْقِبْنَنَا إِنَّ الأُمورَ صَرائِفُ

وَإِنْ يَـكُ أَمـرٌ غَيـرَ ذاكَ فـإِنَّني لَـراضٍ بِقَـدْرِ اللَـهِ لِلحَـقِّ عـارِفُ(٨٤)

إنها متغيرات الحياة وسنة الكون؛ فعسى الآمن يصبح خائفا، والشامت يمسي باكيا، وليس ذلك ببعيد على الدهر أو عزيز. ولذلك قرن الشاعر بين سطوة الدهر والإيمان بقضاء الله وقدره في البيت الأخير.

هذا التبدل والتحول والانتقال في ضوء التجاذب بين الأمن والخوف عمّمه الشاعر .كما ذكرنا . على مفردات الطبيعة؛ إذ بدّل الشاعر موعد صياح الديك وجعله ليلا في قوله [من الطويل]:

وَمُستَخْذِلٍ يَدعو الصَباحَ وَقَد رأَى عَرانينَ مَشهورٍ مِنَ الصُبْحِ أَبْلَقا(٨٥)

وفي هذا دليل على اضطراب الموازين وتبدّل الأحوال، وانتقال الظلمة من الليل إلى النفْس، حتى غطت الرؤية السوداوية الشاعر وما أحاط به. وما صياح الديك ليلا إلا رمز إلى وحدته وغربته وعدم الشعور بوجوده، فصياحه أضحى مجرد صوت يُردَّد في الفضاء فحسب ولا قيمة له.

وربما يعكس صوت الديك أنين الشاعر وعدم الإحساس به مما يزيده خوفا ورعبا من المصير المنتظر. ولذلك وازن هُدْبَة بين صياح الديك في غير موعده وانعدام قيمته، وبين محاولات استجداء قوم زيادة للعفو عنه، تلك المحاولات التي بدت في غير محلها ولا قيمة لها، وكأنها لم تكن.

ومن صياح الديك في غير موعده إلى نغيق الغراب وصياحه الدال على التشاؤم والإخبار بفراق الأحبة؛ يقول [من الوافر]:

أَلا نغَـقَ الغُـرابُ عَليـكَ ظُهْـرًا أَلا فـي فِيـكَ مِـن ذاكَ التُّـرابُ(٨٦)

يُخَبِّرُنـا الغُـرابُ بـأَنْ سـتَأَى حَبائِبُنـا فَقَـدتُكَ يـا غُـرابُ(٨٧)

إذ أضفى البعد الزمني على السياق في قوله: "ظُهْرًا" دلالة تشفي الغراب وعدم حيائه؛ حيث أجهر بالفراق في وضح النهار، مما ألهب قلب الشاعر وأفقده توازنه. ونغيق الغراب في حد ذاته يحمل معنى دلاليا يوازي الانتقال والتحويل؛ إذ يخبر بحال غير الحال التي عليها صاحبها قبل صياحه؛ إنه تبدّل من أمن إلى خوف، ومن وصل إلى هجر وفراق.

[٥] ازدواجية التجاذب بين التسلّي والتشفّي

تعددت ملامح هذه الازدواجية عند هُدْبَة؛ إذ يسلّي نفسه بالفخر بالقوة والصلابة والكرم وإغاثة الملهوف، وخوض الحروب، والصبر والعدل، وحمْل الديات، والأنفة والصلاح(٨٨). وتبدو التسلية بالمرأة عنده واقعة بين الحب والعتاب؛ يقول [من الطويل]:

إذا نَزَاواتُ الحُبِّ أَحدثْنَ بَيْنَنا عِتابا تَراضَيْنا وَعادَ العَواطِفُ

وَكُلُّ حَديثِ النَفسِ ما لَم أُلاقِها رَجيعٌ وَمِمَّا حَدَّثَتْكَ طَرائِفُ(٨٩)

ثم يسلّي نفسه بالخمر ويتلهى بها هروبا من واقعه الأليم ومحاولة لنسيان ذلك المصير القاسي الذي ينتظره. ورغم تسلّي الشاعر بها فإن لحظات التسلي هذه معدودة وقصيرة، الأمر الذي يعكس انشغال الشاعر بلحظة المصير دون غيرها وإن بدا متماسكا؛ يقول [من الطويل]:

أَلا عَلِّلاني والمُعَلَّلُ أَرْوَحُ وَيَنطِقُ ما شاءَ اللِّسانُ المُسَرَّحُ

بإِجَّانَةٍ لَو أَنَّها خَرَّ بازِلٌ مِن البُخْتِ فيها ظَلَّ للشِّقِّ يَسْبَحُ(٩٠)

وَقَـاقُزَّةٍ تَجـري عَلـى مَـتنِ صَـفْوَةٍ تَمُـرُّ لَنـا مَـرًّا سَـنِيحًا وَتَبْـرَحُ[٩١]

ولذلك يحاول إزاحة الهموم من صدره في القصيدة ذاتها بقوله [من الطويل]:

لَعَـلَّ الَّـذي حاوَلْتَـهُ فـي تَئَيَّـةٍ يُوَاتيـكَ والأَمـرَ الَّـذي خِفْـتَ يَنْـزَحُ

وَلِلـدَّهرِ فـي أَهـلِ الفَتـى وتِـلادِهِ نَصـيبٌ كَقَسْـمِ اللَّحـمِ أَو هـوَ أَبْـرَحُ

وَحِبَّ إِلـى الإِنسـانِ مـا طـالَ عُمرَهُ وإِن كـانَ يُشـقَى فـي الحَيـاةِ وَيُقْـبَحُ

تَغُـرُّهُم الـدُنيا وَتَأَميـلُ عيشـها أَلا إِنَّمـا الـدُنيا غُـرورٌ مُتَـرِّحُ[٩٢]

إن الشاعر قد صدّر الأبيات بـ"لعل" الدال على ترجي أمر محبوب؛ فلعل ما يرجوه المرء يدركه، وربما يتبدل الخوف أمنا، ولا يزال المرء محبا للدنيا حريصا عليها ما دام حيًّا، أما إذا حلّت المصيبة فللدهر نصيب من المرء كما أن للجزار نصيبا من الشاة، وقد أفاد هذا التصوير الإحكام والسيطرة وشدة الأخذ.

وتصل التسلية مداها حينما يستدعي الشاعر تجاذبا بين حال الأجداد والآباء ومصير الأبناء؛ إذ كُتب الفناء على الناس أجمعين، يقول [من الطويل]:

فـإِنْ غالَنـا دَهـرٌ فَقَـد غـالَ قَبلَنـا مُلوكَ بَني نَصْرٍ وَكِسرى وَقَيْصَرا[٩٣]

وآباؤنـــا مـــا نَحـــنُ إلّا بَنـــوهُمُ سَنَلقَى الَّـذي لاقَـوْا حِمامًـا مُقَـدَّرا[٩٤]

ثم يأتي التشفِّي مكملا لهذه الازدواجية؛ حيث بدأت ملامحه باختلاف الظنون وتغيّر الناس بشكل مبالغ فيه حتى تشبعت ديارُهم بطباع الغدر والمخادعة؛ يقول [من الطويل]:

ظَنَنْـتُ بِـهِ ظَنًّـا فَقَصَّـرَ دونَـهُ فَيـارُبَّ مَظْنـونٍ بِـهِ الظَـنُّ يُخْلِـفُ

إذا المَـرءُ لَـم يُحبِبْـكَ إلا تَكَرُّهًـا فَـذَرهُ وَلا تُكثِـرْ عَليـهِ التَّعطُّـفُ

فَمـا النـاسُ بِالنـاسِ الَّـذينَ عَـرَفْتَهُم وَلا الدَارُ بِالدَارِ الَّتي أَنتَ تَعْرِفُ[٩٥]

ولذلك يبدو الصمود أمام شماتة العدو أحد الملامح المهمة التي تجسد هذه الازدواجية؛ إذ إنه لما ذُهب به "ليُقتل انقطع قبال نعله فجلس يصلحه، فقيل له: أو تصلحه وأنت على ما أنت"[٩٦] فقال [من الوافر]:

أَشَـدُّ قِبـالَ نَعْلـي أَنْ يَرانـي عَـدُوّي لِلحَـوادِثِ مُسْـتَكينا[٩٧]

إن هُدْبَة أراد تخليد ذكراه في نفوس أعدائه بهذا المشهد الذي يؤكد جرأته وتجلّده وتماسكه رغم اقتياده للقتل.

ثم يضطرم صراع داخلي في نفس هُدْبَة عندما تتجاذبه هموم ومشاعر متناقضة إثر دخوله السجن، ولاسيما ممن كان يحسبهم أصدقاءه، الأمر الذي زاده حزنا على حزنه بدلالة قوله مؤكدا: "وإنَّني لأَنا الكَئيبُ"؛ يقول [من الوافر]:

وَكَم مِن صاحِبٍ قَد بانَ عنّي رُميتُ بِفَقدِهِ وَهوَ الحَبيبُ

فَلَم أُبْدِ الَّذي تَحنُو ضُلوعي عَليهِ وإِنَّني لأَنا الكَئيبُ

مَخافَةَ أَنْ يَرانِي مُسْتَكينًا عَدوٌ أَو يُساءَ بِهِ قَريبُ

وَيَشْمَتَ كاشِحٌ وَيَظُنَّ أَنّي جَزوعٌ عِندَ نائِبَةٍ تَنوبُ(٩٨)

ولذلك ختم هذه الازدواجية بما يفيد صلابته وصموده أمام نوائب الدهر وخطوبه؛ إذ نجده صامدا شامخا مطمئنا وإن تخلى عنه الصديق والقريب؛ يقول [من الطويل]:

وَإِني إِذا ما المَوتُ لَم يَكُ دونَهُ مَدى الشِّبرِ أَحْمي الأَنفَ أَنْ أَتَأَخَّرا(٩٩)

فَإِن يَكُ دَهرٌ نابَني فأَصابَني بِرَيبٍ فما تُشْوي الحَوادِثُ مَعْشَرا

فَلا خاشِعٌ لِلنَّكْبِ مِنهُ كآبَةً وَلا جازِعٌ إِنْ صَرْفُ دَهرٍ تَغَيَّرا(١٠٠)

[٦] ازدواجية التجاذب بين ترقب الموت ورجاء العفو

تبدو هذه الازدواجية أوضح ما تكون في تلك اللحظات المرتقبة التي يجد الشاعر نفسه فيها مُتنازَعة بين اليأس والرجاء؛ إذ إن هُدْبَة لما سُجن أرسل عشيرته إلى "عبد الرحمن في أول سنة فكلموه، فاستمع منهم، ثم قال:

أَبَعْد الذي بالنَّعْفِ نعفِ كُوَيْكبِ رهينةِ رمس ذي تراب وجندلِ

أُذكَّـر بالبُقيـا علـى مَـن أصـابني وبُقْيـايَ أنـي جاهـدٌ غيـرُ مُـؤْتلي

فرجعوا إلى هُدْبَة بالأبيات فقال: لم يُوئِسْنِي بعدُ، فلما كانت السنة الثالثة بلغ المسور، فأرسل هُدْبَة إلى عبد الرحمن مَن كلمه فأنصت حتى فرغوا، ثم قام عنه مغضبا وأنشأ يقول:

سـأُكذِب أقوامـا يقولـون: إننـي سـآخذ مـالا مـن دم أنـا ثـائِرُه

فباسْتِ امرئ واسْتِ التي زَخَرت بـه يسـوق سَـواما مـن أخٍ هـو واتـرُه

ونهض، فرجعوا إلى هُدْبَة فأخبروه الخبر، فقال: الآن أَيِستُ منه، وذهب عبد الرحمن بالمسور، وقد بلغ، إلى والي المدينة وهو سعيد بن العاص، وقيل: مروان بن الحكم فأخرج هُدْبَة"(١٠١).

ولذلك عانى هُدْبَة من ملامح هذه الازدواجية؛ إذ نراه يهيئ نفسه للحظة خروج الروح من الجسد في قوله [من الوافر]:

عَلـى أَنَّ المَنيَّـةَ قَـد تُـوافي لِوَقـتٍ والنوائِـبُ قَـد تَنـوبُ(١٠٢)

ويقرن بين مصائب الدهر وحلول الأجل في قوله [من الطويل]:

وَمـا دَهْرُنـا أَلَّا يَكـونَ أَصـابَنا بِثُقْـلٍ وَلكِنَّـا رُزِيْنـا لِنَصْـبِرا

فَـزالَ وَفينـا حاضِـروهُ فَلَـم يَجِـدْ لِـدَفعِ المَنايـا حاضِـرٌ مُتـأَخَّرا(١٠٣)

وتخترق لحظات اليأس أحيانا لحظات الرجاء والأمل المقنّعة بإسقاطات وآلام نفسية؛ يبدو ذلك في حديثه عن أبي نمير ابن عمه المسجون معه، حيث كان يُمنّي النفس بأن مع العسر يسرا، وأن مع الكرب فرجا؛ يقول [من الوافر]:

يُــوَرِّقُني اكتِئــابُ أَبــي نُمَيْــرٍ فَقَلبــي مِــن كآبَتِــهِ كَئِيــبُ

فَقُلْــتُ لَــهُ هَــداكَ اللَــهُ مَهــلاً وَخَيــرُ القَــولِ ذو اللُّــبِّ المُصِــيبُ

عَسـى الكَـرْبُ الَّـذي أَمسَـيتُ فيـهِ يَكــونُ وَراءَهُ فَــرَجٌ قَريــبُ

فَيــأَمنَ خــائِفٌ ويُفَــكَّ عــانٍ وَيــأَتي أَهلَــهُ النــائي الغَريــبُ(١٠٤)

إذ يحاول إزاحة الهموم من صدر أبي نُمير؛ تلك التي تتجدد ويمتد أثرها حتى تصل إليه بدلالة الفعل المضارع "يُوَرِّقُني"، ومن ثم انتقلت الكآبة من وجه أبي نُمير وتحولت إلى قلب هُدْبَة في قوله: "فَقَلبي مِن كآبَتِهِ كَئِيبُ"، وقد دلت تاء الفاعل في البيت الثالث في قوله: "أَمسَيتُ" على ذلك. إنه يحاول ذلك وهو في أمس الحاجة إلى مَن يأخذ بيده من الضيق إلى السعة، ومن الكآبة إلى الفرح، ومن الكرب إلى الفرج.

ثم يعبر عن فداحة الأمر في القصيدة نفسها بقوله [من الوافر]:

فإِنّــا قَــد حَلَلْنــا دارَ بَلْــوى فَتُخطِئُنــا المَنايــا أَو تُصِــيبُ(١٠٥)

كما يبدو انشطار الذات بين اليأس والرجاء في حديث هُدْبَة أمام أمير المؤمنين في قوله [من الطويل]:

وأَنتَ أَميرُ المؤمِنينَ فَما لَنا وَراءَكَ مِن مَعْديً وَلا عَنكَ مِن قَصْرِ

فإِن تَكُ في أَموالِنا لا نَضِقْ بِها ذِراعًا وإِن صَبْرٌ فَنَصْبِرُ لِلصَّبرِ

وإِن يَكُ قَتلٌ لا أَبالَكَ نَصطَبِرْ عَلى القَتلِ إِنّا في الحُروبِ أُلو صَبْرِ(١٠٦)

إذ طمع في قبول الدية في صدر البيت الثاني، أو الحبس في عجزه، وأخّر القصاص بالقتل في صدر البيت الثالث رجاء العفو عنه.

[٧] ازدواجية التجاذب بين التمرد والإذعان

يبدو تمرد هُدْبَة مكبوتا، الأمر الذي يضيف إلى إبائه غضبا وألما، وهو غضب داخلي يصل إلى حد الثورة التي لا تكاد تهدأ؛ يقول [من الطويل]:

لَعَمْري لَئِن أَمسَيْتُ في السِجنِ عَانِيًا عَلَيَّ رَقِيبٌ حَارِسٌ مُتَقَوِّفُ(١٠٧)

إِذا سَبَّني أَغضَيْتُ بَعدَ حَمِيَّةٍ وَقَد يَصبِرُ المَرءُ الكَريمُ فَيَعْرِفُ

لَقَد كُنتُ صَعبًا ما تُرامُ مَقادَتي إِذا مَعْشَرٌ سِيمُوا الهَوانَ فأَحْنَفوا(١٠٨)

حيث يبدو التجاذب ثنائيا؛ فالتجاذب الأول: بين مكانة هُدْبَة في قومه قبل حبسه، وبين ما آلت إليه حاله بعد الحبس؛ يبدو ذلك في البيت الأخير في

قوله: "لَقَد كُنتُ صَعبًا .." وما يستدعيه السياق من معاني الحسرة والانكسار، فما عرف الخنوع إليه سبيلا، ولِم لا؟ وقد دخل السجن ثأرا لكرامته التي حاول زيادة انتزاعها.

والتجاذب الآخر: بين الشاعر وبين ذلك السَّجان الذي يقتفي أثره ويرمقه بنظراته المتتابعة، وهو لا يملك إزاءه إلا الصبر الذي هو من شيم الكرام، ولذلك يقول في البيت الثاني: "وَقَد يَصبِرُ المَرءُ الكَريمُ فَيَعرِفُ". وفي ذلك نفيٌ لهذه الصفة عن ذات السجّان، ولذلك يمكن أن يسمى هذا التمرد بالتمرد الداخلي الذي لا سبيل للبوح به.

وقد عكست هذه الازدواجية الثنائية تجاذبا بين نعيم الحرية وجحيم الأسر، وذلك في إطار من التحول النفسيّ المصحوب بالاغتراب والبكاء على الذات كما بدا في البيت الأخير.

كما أنه تمرد على لوم زوجته له وجزعها على فراقه؛ لأنه لا يمنع حذرٌ من قَدَر، ولأن رضا الله . عز وجل . هو خير ما يمكن أن يسعى إليه المرء؛ يقول [من الطويل]:

أَقِلّي عَليَّ اللَّومَ يا أُمَّ بَوْزَعا وَلا تَجْزَعي مِمّا أَصابَ فأَوْجَعا

فَلا تَعْذُليني لا أَرى الدَّهرَ مُعْتِبًا إذا ما مَضى يَومٌ وَلا اللَّومَ مُرْجِعا

وَلَكِنْ أَرى أَنَّ الفَتى عُرْضَةُ الرَّدَى وَلاقِي المَنايا مُصْعِدًا وَمُفَرِّعَا[١٠٩]

وأَنَّ التُّقى خَيرُ المَتاعِ وإِنَّما نَصيبُ الفَتى مِن مالِهِ ما تَمَتَّعَا[١١٠]

وبين التمرد والإذعان تبدو حتمية المصير الإنساني من خلال التجاذب بين البقاء والفناء؛ إذ لا ينجو من الأهوال أحد، ولا يفرّ منها عظيم أو ملك، وما المنية إلا كأس شربها الآباء وسيتجرع غصاصتها لا محالة الأبناء؛ يقول [من الطويل]:

فإنْ نَنْجُ مِن أَهوالِ ما خافَ قَومُنا عَلينا فإنَّ اللَهَ ما شاءَ يَسَّرا

فإنْ غالَنا دَهرٌ فَقَد غالَ قَبلَنا مُلوكَ بَني نَصْرٍ وَكِسْرى وَقَيْصَرا

وآباؤنا ما نَحنُ إلّا بَنوهُمُ سَنَلقَى الَّذي لاقَوْا حِمامًا مُقَدَّرا(١١١)

ولذلك لم يجد هُدْبَة أمامه سوى الإذعان لله والرضا بقضائه وقدره(١١٢)، يقول [من الطويل]:

أَذا العَرْشِ إنّي مُسلِمٌ بِكَ عائِذٌ مِنَ النارِ ذو بَثٍّ إِلَيكَ فَقيرُ

بَغيضٌ إِليَّ الظُلْمُ ما لَم أُصَبْ بِهِ مِنَ الظُلمِ مَشعوفُ الفؤادِ نَفيرُ(١١٣)

وإنّي وإن قالوا أَميرٌ وَتابِعٌ وَحُرّاسُ أَبوابٍ لَهُنَّ صَريرُ

لأَعلَمُ أَنَّ الأَمرَ أَمرُكَ إِن تَدِنْ فَرَبٌّ وَإِن تَغفِرْ فأَنتَ غَفورُ(١١٤)

إن هُدْبَة يتوسل إلى العليِّ القدير؛ يرجو رحمته ويخشى عذابه، كارها الظلم والعدوان، معلقا رجاءه بالله، محسنا الظن به سبحانه؛ فأمره بين الكاف والنون. ولذلك وضع الشاعر ذاته بين يدي الله . عزّ وجلّ . ورضي بقدره سواء أكان إدانة وعقابا أم عفوا وغفرانا.

[٨] ازدواجية التجاذب بين رهبة الموت وهوانه

يستحضر هُدْبَة هذه الازدواجية في إطار كون النصوص إبداعات لغوية؛ إذ إن "لغة النص لغة متفاعلة، ليست خامدة، ولا تكف عن الحركة؛ لا تكف عن استيعاب دلالات ومضامين جديدة، وإفراز أبنية غير محدودة، تتطلب وصفا ديناميا يواكب تلك القدرة ولا يحدها .."[١١٥]، ولذلك استدعى هُدْبَة شبح الموت المخيف وبشاعته في الليلة الأخيرة له على قيد الحياة؛ إذ يرسم مشهد رحيله مصدرا إياه بالبكاء والعويل في قوله [من الطويل]:

أَلا عَلِّلانـــي قَبْـلَ نَـوْحِ النَّـوائِحِ وَقبـــلَ اطِّـــلاعِ الـــنَّفْسِ بَـــينَ الجَـــوانِحِ

وَقَبْلَ غَدٍ يا لَهْفَ نَفسي عَلى غَدٍ إِذا راحَ أَصـــــحابي وَلَســـــتُ بِـــــرائِحِ

إِذا راحَ أَصحابي بِفَيْضِ دُموعِهِم وغُـــودِرْتُ فـــي لَحْـــدٍ عَلـــيَّ صَـــفائِحي

يَقولـونَ: هَـلْ أَصـلَحتُمُ لأَخـيكُمُ وَما الرَمْسُ في الأَرضِ القِواءِ بِصالِحِ[١١٦]

يَقولـونَ: لا تَبْعُـدْ وَهُـم يَـدفِنونَني وَلَـيسَ مَكـانُ البُعْـدِ إِلا ضَـرائِحي[١١٧]

تبدو ازدواجية التجاذب في تقلّب حال الشاعر بين خفوت البقاء وحتمية الفناء؛ وذلك من خلال تكاتف موسيقى الظواهر البديعية مع الظواهر الأسلوبية من منطلق أن الدلالة الكلية للنص لا تنتج "إلا بوصفه بنية كبرى شاملة، فالنص ينتج معناه إذن بحركة جدلية أو تفاعل مستمر بين أجزائه، ومن ثم ينظر إلى ذلك الانسجام الداخلي بين الدلالات الجزئية ..."[١١٨]؛ وذلك لأن القصيدة "بناء يتألف من أبنية صغرى هي الوثبات، والشاعر لا يتقدم من التوتر العام القائم وراء القصيدة ككل إلى الأبيات، ولكن هناك بين الطرفين مرحلة وسطى على جانب كبير من الأهمية، هي مرحلة التوترات الصغرى التي تقوم وراء الوثبات"[١١٩]؛ يبدو ذلك على النحو الآتي:

[أ] التصريع[١٢٠] في البيت الأول بين "النَوائِحِ" و"الجَوانِحِ"؛ حيث لم يأت به الشاعر اعتباطا، بل ربط بين العروض والضرب وجعلهما مترتبين على بعضهما البعض؛ فإذا كان الضرب في قوله: "الجَوانِحِ" وخروج الروح من الجسد قد أتي تاليا للعروض في قوله: "النَوائِحِ" فإن ذلك أمر منطقي؛ لأن المرء تخرج روحه أولا ثم يبدأ العويل عليه والنواح. أما هُدْبَة فيعلم علم اليقين أنه فان، وسينفذ فيه القصاص لا محالة، لذا ربط بين العويل والرحيل.

[ب] طباق السلب[١٢١] في البيت الثاني بين قوله: "إذا راحَ أَصحابي" وقوله: "وَلَستُ بِرائِحِ"؛ حيث يعكس هذا الطباق ملامح هذه الازدواجية بين رجوع أصحاب الشاعر بعد دفنه وبقائه وحيدا غريبا. ولاشك في أن هذا التجاذب قد منح السياق دلالتي التجدد والحرمان؛ تجدد الرائح بعودته، وحرمان الشاعر من العودة ورهبته.

[ج] التكرار

. تكرار الظرف "قبل" في البيتين الأول والثاني ثلاث مرات؛ من نحو قوله: "قَبلَ نَوحِ النَوائِحِ"، و"قبلَ اطِّلاعِ النَفسِ"، و"قَبلَ غَدٍ يا لَهفَ نَفسي"، إذ استدعى التكرار تجاذبا بين العلم والغيب؛ بين علمه بحزن بيته عليه بعد فراقه وتشييع أصحابه له، وجهله بما آلت إليه حاله بعد رحيله، ولذلك اتكأ في البيت الثالث على الفعل المبني لما لم يُسَمّ فاعله في قوله: "وغُودِرتُ في لَحدٍ"؛ هذا البناء الفعلي يوازي هذا التجاذب الذي يفرض على السياق غموضا.

كما يعكس هذا الظرف مداهمة الموت للشاعر، ويجسد حالة التسرع أو قل: التخبط والاضطراب التي يعايشها، فهو يريد أن يلملم شتات ذاته قبل لحظة الوداع التي لا محالة واقعة غدا.

. تكرار كلمة "غدٍ" مرتين في البيت الثاني في قوله: "وَقَبلَ غَدٍ يا لَهفَ نَفسي عَلى غَدٍ"؛ إذ إن تكرار هذه الكلمة منح السياق بعدا دلاليا أفاد سرعة التحويل، وانقباض النفس وتوترها، وجهل المصير.

هذه الازدواجية بين "قبل" و "غدٍ" جسدت الصراع النفسي الذي لحق بالشاعر وجعله أسيرا بين الخوف من الموت والرهبة من المصير المجهول.

ـ تكرار الفعل "يقولون" في صدر البيتين الرابع والخامس، وهو فعل دال على التجدد والاستمرار، وقد صاحب في البيت الرابع أسلوب الاستفهام الذي جسد معنى الإخاء والمودة في قوله: "يَقولونَ: هَل أَصلَحتُمُ لأَخيكُمُ"، وما تثيره كلمة "الأخ" من معان ومدلولات خاصة قوامها المؤازرة والمشاركة. أما الفعل في البيت الخامس فقد تبعه أسلوب النهي في قوله: "يَقولونَ: لا تَبعُد وَهُم يَدفِنونَني" مُجَسِّدًا رغبة الشاعر في التحول عن تلك الأرض التي قام أصحابه بإصلاحها تمهيدا لدفنه؛ إنه نوع من الرفض التام لهذا الحُكم الذي صدر ضده بالقتل.

ـ تكرار جملة "إذا راحَ أَصحابي" مرتين في البيتين الثاني والثالث؛ وهذا التكرار شاهد أصيل على تلك الازدواجية التي تتنازع الشاعر، وتخلق له عالما مليئا بالمتناقضات؛ إذ تعكس موقف أصحابه منه وموقفه من المصير، فالازدواجية الأولى تجسد عودة أصحابه بعد دفنه وحبسه في قبره، أما الأخرى فتجسد نوعا من الحزن والألم، ويدلل على ذلك بفيض الدموع وغزارتها كنوع من التمسك بذكراه والأسى لرحيله، في الوقت الذي ينتابه حزن على ذاته لمغادرتهم إياه وحيدا وذلك في قوله: "وغُودِرتُ".

[د] القصر[١٢٢] في البيت الخامس في قوله: "وَليسَ مَكانُ البُعدِ إلا ضَرائِحي"؛ إذ توسل أصحاب الشاعر . بعد فعل القول الذي صدّر به البيت . إليه بعدم البعد ليأتي إخباره لهم من خلال أسلوب القصر بأن القبر في حد ذاته ليس إلا واسطة بُعدٍ بينه وبينهم؛ إنه وسيلة انتقال من عالم إلى آخر.

إن ازدواجية التجاذب التي اتكأ عليها الشاعر في هذه الأبيات عبر وسائطها المتعددة جسدت بشاعة الموت وأوضحت أثره على الشاعر وأهله وأصحابه.

ثم إن هُدْبَة بعد الخوف من شبح الموت وبشاعته تجده يرأف بأبويه ويهوّن من سطوة الموت وأخْذِه رحمةً بهما وبِرًّا في قوله [من الرمل]:

أَبْلِياني اليَومَ صَبْرًا مِنكُما إنَّ حُزْنًا مِنكُما عاجِلُ ضُرْ

لا أَرى ذا المَوتَ إلّا هَيِّنًا إنَّ بَعدَ المَوتِ دارَ المُستَقَرْ

اصْبِرا اليَومَ فإني صابِرٌ كُلُّ حَيٍّ لِقَضاءِ وَقَدَرْ[١٢٣]

إذ يزاوج بين خوف والديه وثباته، وبين الحياة / اليوم وما بعد الموت / المستقر. هذه المزاوجة في حد ذاتها تعكس جزع الشاعر ومحاولته ادعاء الثبات في ذلك الموقف؛ ولذلك كرر الشاعر مادة "صبر" ثلاث مرات في الأبيات الثلاثة في محاولة منه للتخفيف عنه أولا، وعن والديه ثانيا، ولذلك خصّ والديه في البيت الأول مرتين بقوله: "مِنْكما"؛ إذ يرجو منهما أن يصبرا وألا يحزنا لأنه في موقف يستدعي التجلد والثبات، وانهيار والديه أمامه يعني موتا ثانيا على موته.

لذا التمس منهما في الشطر الثاني من البيت الأول ألا يحزنا في قوله: "إنَّ حُزنا مِنكُما" لأن الحزن لن يعيد الزمن ولن يوقف ما حدث وذلك بدلالة الفعل "أرى" في البيت الثاني في قوله: "أَرى ذا المَوتَ"؛ إنه على مقربة من الموت وقد هيأ نفسه للقائه، الأمر الذي استدعى تأكيدا من الشاعر لإبعاد الحزن من جهة "إنَّ حُزنا مِنكُما عاجِلُ ضُر"، وتخطي عالم الدنيا للوصول إلى دار القرار من جهة أخرى "إنَّ بَعدَ المَوتِ دارَ المُستَقَر"، ليصل إلى منزلة الصابرين في البيت الأخير "فإني صابِرٌ".

هذا الاستدراج المؤكَّد ساق الشاعر في البيت الأخير إلى الرضا والإيمان بما قدره الله على عباده، ولذلك قاد الإيمان بالقضاء والقدر الشاعر إلى رؤية الموت هيِّنًا، من منطلق تلك الحياة التي يحياها المرء بعد الموت. وبشكل عام فإن هذه الازدواجية جعلت الشاعر يرى الموت نوما، ولحظة تحوّل وانتقال من عالم مؤقت إلى آخر سرمديّ.

الخاتمة، وتتضمن أهم النتائج

أما بعد؛ فقد تناول هذا البحث بالدراسة ازدواجية التجاذب في شعر هُدْبَة بن خَشْرَم العُذْرِيّ، وتوصل إلى عدة نتائج؛ هي:

أولًا: للتجاذبات الثنائية في شعر هُدْبَة بن خَشْرَم العُذْرِيّ أبعاد نفسية أشد ارتباطا بتجربته الشعورية لأنها أشبه بصراع داخلي دار الشاعر في فلكه ولاسيما بعد حبسه.

ثانيًا: لازدواجية التجاذب في شعر هُدْبَة رؤية خاصة انعكست على فهمه للحياة والأحياء، واستمدت هذه الازدواجية قوتها من تناقضات الواقع المعيش الذي كان سببا في بزوغ دوافعها.

ثالثًا: للبعد الاجتماعي دور فعال في بزوغ دوافع الازدواجية عند هُدْبَة؛ والتي تمثل أهمها في الغضب، والغيرة، والإباء، والخوف، واليأس، والرجاء، والتجلّد، والغربة، والحنين.

رابعًا: أسهمت الظواهر البديعية والأسلوبية في تشكيل جماليات النص الشعري عند هُدْبَة، وقد بدا ذلك في تحليل أنماط الازدواجية الثمانية عنده.

خامسًا: امتداد تأثير أنماط الازدواجية السلبية وإن بدا التساوي بينها وبين أنماطها الإيجابية؛ وذلك كردّ فعل على لحظة المصير المنتظر.

سادسًا: تشكلت التجربة الإبداعية عند هُدْبَة من خلال تنازع ذاته بين قوتين متسلطتين جسدتا طرفي معادلة وشكلتا محور تجاذب بين الأمر ونقيضه.

الهوامش

(١) الجوهري [إسماعيل بن حمّاد ت٣٩٣هـ]: الصحاح، تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط٤، ١٩٩٠م، مادة: "زوج".

(٢) الزمخشري [أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد ت٥٣٨هـ]: أساس البلاغة، تحقيق: محمد باسل عيون السّود، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط١، ١٤١٩هـ، ١٩٩٨م، مادة: "زوج".

(٣) ابن منظور [محمد بن مكرم بن على أبو الفضل، جمال الدين ت٧١١هـ]: لسان العرب، تحقيق: عبد الله على الكبير وآخرين، طبعة جديدة محققة ومشكولة شكلا كاملا ومذيلة بفهارس مفصلة، دار المعارف، القاهرة، ١٠٤١هـ، ١٩٨١م، مادة: "زوج".

(4) يوسف خياط: معجم المصطلحات العلمية والفنية، عربي . فرنسي . إنكليزي . لاتيني، دار لسان العرب، بيروت، لبنان، د. ت، ص٣٠١.

(٥) منير البعلبكي، رمزي منير البعلبكي: المورد الحديث، قاموس إنكليزي عربي يتضمن لوحة تفصيلية لجسم الإنسان، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ٢٠٠٨م، ص٣٦٧.

(٦) جميل صليبا: المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والإنكليزية واللاتينية، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ١٩٨٢م، ج١، ص٦٩٣.

(٧) عبد المنعم الحفني: موسوعة عالم علم النفس، المعجم الموسوعي للتحليل النفسي، دار نوبليس، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٥م، المجلد الأول، ص٤١.

(8) لسان العرب، مادة: "جذب".

(9) مجمع اللغة العربية: المعجم الوجيز، وزارة التربية والتعليم، ١٤١٥هـ، ١٩٩٤م، مادة: "جذب".

(10) مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، الإدارة العامة للمعجمات وإحياء التراث، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، ١٤٢٥هـ، ٢٠٠٤م، مادة: "جذب".

(١١) المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والإنكليزية واللاتينية، ج١، ص٢٤٠.

(12) يوسف ميخائيل سعد: سيكولوجية الإبداع في الفن والأدب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦م، ص٣٩.

(١3) الأصفهاني [أبو الفرج علي بن الحسين ت٣٥٦هـ]: كتاب الأغاني، تحقيق: عبد الكريم إبراهيم العزباوي، ومحمود محمد غنيم، إشراف: محمد أبو الفضل إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مركز تحقيق التراث، ١٩٩٣م، ج٢١، ص٢٥٤.

(14) الزِّركلي [خير الدين بن محمود بن فارس ت١٣٩٦هـ]: الأعلام، قاموس تراجم لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين والمستشرقين، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط١٥، أيَّار، مايو، ٢٠٠٢م، ج٨، ص٧٨.

(15) يحي الجبوري: شعر هُدْبَة بن الخَشْرم العُذْرِيّ، دار القلم، الكويت، ط٢، ١٤٠٦هـ، ١٩٨٦م، ص١٤٦. وقضاعة: أبو حي من اليمن؛ وهو قضاعة بن مالك بن حمير بن سبأ. وتزعم نساب مضر أنه قضاعة بن معد بن عدنان، وذلك كما ورد في هامش الديوان.

(16) المرزوقي [أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن ت٤٢١هـ]: شرح ديوان الحماسة، نشره: أحمد أمين، وعبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط١، ١٤١١هـ، ١٩٩١م، ج١، ص٤٧٢.

(17) كتاب الأغاني، ج٢١، ص٢٥٤.

(18) البغدادي [عبد القادر بن عمر ت١٠٩٣هـ]: خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٣، ١٤١٦هـ، ١٩٩٦م، ج٩، ص٣٣٤.

(19) كتاب الأغاني، ج٢١، ص٢٥٤.

(20) الأعلام، ج٨، ص٧٨.

(21) موضع إطلاقهما.

(22) كتاب الأغاني، ج٢١، ص٢٥٥.

(23) اربعي: قفي وترفقي.

(24) القلص: جمع قلوص وهي الفتية من الإبل بمنزلة الجارية الفتاة من النساء، وهي أول ما يركب من إناث الإبل إلى أن تثنى، فإذا أثنت فهي ناقة. والرواسم: من قولهم: رسمت الناقة ترسم رسيما أي أثرت في الأرض من شدة وطئها.

(٢٥) الخود: بفتح الخاء وضمها: العجز. والمآكم: جمع مأكمة بفتح الكاف، والمأكمتان: لحمتان وصلتا ما بين العجز والمثْنَيْن. والنقا: من الرمل: القطعة تنقاد محدودبة. والصرائم: جمع صريمة وهي قطعة ضخمة من الرمل تنصرم عن سائر الرمال.

(٢٦) تفاقما: من الفقم بفتحتين: وهو دخول الأسنان العليا إلى الفم.

(٢٧) ابن قتيبة: الشعر والشعراء، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٢م، ج٢، ص٦٩١، ٦٩٢.

(٢٨) كتاب الأغاني، ج٢١، ص٢٥٨.

(٢٩) الشعر والشعراء، ج٢، ص٦٩٢.

(٣٠) كتاب الأغاني، ج٢١، ص٢٦٢.

(٣١) يؤكد ذلك ما أورده محقق الديوان من أن هُدْبَة قضى ست سنوات في السجن انتظارا للقصاص". انظر: شعر هُدْبَة بن الخَشْرم العُذْرِيّ، ص٥.

(٣٢) عمر فروخ: تاريخ الأدب العربي، الأدب القديم من مطلع الجاهلية إلى سقوط الدولة الأموية، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط٤، ١٩٨١م، ج١، ص٣٩٧. وانظر أيضا: التبريزي [أبو زكريا يحي بن علي التبريزي الشهير بالخطيب ت٥٠٢هـ]: شرح ديوان الحماسة "أبو تمام"، عالم الكتب، بيروت، د. ت، ج٢، ص١٦ وما بعدها.

(٣٣) خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، ج٩، ص٣٤٠.

(٣٤) الأعلام، ج٨، ص٧٨.

(٣٥) البغدادي [أبو جعفر محمد بن حبيب ت٢٤٥هـ]: أسماء المغتالين من الأشراف في الجاهلية والإسلام، ويليه كُنى الشعراء ومَن غلبت كنيته على اسمه، تحقيق: سيد كسروي حسن، منشورات علي محمد بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط١، ١٤٢٢هـ، ٢٠٠١م، ص٢٦٥.

(٣٦) شعر هُدْبَة بن الخَشْرم العُذْرِيّ، ص٢٢.

(٣٧) الجاحظ [أبو عثمان عمرو بن بحر ت٢٥٥هـ]: كتاب الحيوان، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة ومطبعة مصطفي البابي الحلبي، مصر، ط٢، ١٣٨٧هـ ١٩٦٨م، ج٧، ص١٥٧. وانظر أيضا: ج٧، ص١٥٦.

(٣٨) ابن رشيق القيرواني [أبو علي الحسن الأزدي ت٤٥٦هـ]: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، حققه وفصله وعلق حواشيه: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط٥، ١٤٠١هـ، ١٩٨١م، ج١، ص١٩٣.

(٣٩) انظر: شعر هُدْبَة بن الخَشْرم العُذْرِيّ، ص ٦٩ وما بعدها، وص١١٣ ما بعدها.

(٤٠) شعر هُدْبَة بن الخَشْرم العُذْرِيّ، ص٧٤، ٧٥. وحَرَّبني: حملني على الغضب. ومولاي: ابن عمي.

(٤١) "من سنن العرب التكرير والإعادة إرادة الإبلاغ بحسب العناية بالأمر". انظر: ابن فارس [أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا ت٣٩٥هـ]: الصاحبي في فقه اللغة وسنن العربية في كلامها، المكتبة السلفية، القاهرة، مطبعة المؤيد، ١٣٢٨هـ، ١٩١٠م، ص١٧٧.

ـ ويقصد بالتكرار "إعادة ذكر لفظ أو عبارة أو جملة أو فقرة، وذلك باللفظ نفسه أو بالترادف؛ وذلك لتحقيق أغراض كثيرة أهمها: تحقيق التماسك النصي بين عناصر النص المتباعدة". انظر: صبحي إبراهيم الفقي: علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق "دراسة تطبيقية على السور المكية"، دار قباء، القاهرة، ط١، ٢٠٠٠م، ج٢، ص٢٠.

(٤٢) شعر هُدْبَة بن الخَشْرم العُذْرِيّ، ص٨٨.

(٤٣) المصدر نفسه، ص٩٤. ويجشم: يكلف على مشقة. وممقر: شديد المرارة.

(٤٤) المصدر نفسه، ص٩٥.

(٤٥) تشوى: تخطئ ولا تصيب. والشوي: أطراف الإنسان وكل ما ليس مقتلا.

(٤٦) المصدر نفسه، ص٩٨. والجبأ: الجبان. وانظر أيضا: ص١٢٩.

(٤٧) المصدر نفسه، ص١١٧. وانظر أيضا: ص١٤٥.

(٤٨) فوزي عيسى: النص الشعري وآليات القراءة، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٩٧م، ص٩.

(٤٩) كتاب الأغاني، ج٢١، ص٢٦٣، ٢٦٤.

(٥٠) شعر هُدْبَة بن الخَشْرم العُذْرِيّ، ص١٠١.

(٥١) الوتر: الثأر والذحل وهو الحقد والعداوة.

(٥٢) من معدي: من متجاوز إلى غيرك. ولا عنك من قصر: لا منع في أمري عنك.

(٥٣) لا أبالك: كلمة للمدح.

(٥٤) شعر هُدْبَة بن الخَشْرم العُذْرِيّ، ص١٠٤، ١٠٥.

(٥٥) المصدر نفسه، ص٧٥.

(٥٦) المصدر نفسه، ص٧٦. والجازر: اسم فاعل من الجزر وهو الذبح.

(٥٧) كتاب الأغاني، ج٢١، ص٢٧١. والبيت في الديوان، ص٩٩، من بحر البسيط.

(٥٨) شعر هُدْبَة بن الخَشْرم العُذْرِيّ، ص٩٠.

(٥٩) المصدر نفسه، ص٧٨. والموجب: الموت.

(٦٠) المصدر نفسه، ص١٣٩.

(٦١) العوراء: الكلمة القبيحة وهي السقطة. وأهجر: أفحش في منطقه.

(٦٢) النيرب: الشر والنميمة والحقد.

(٦٣) المصدر نفسه، ص٩٧.

(٦٤) المصدر نفسه، ص١٥٢. وانظر أيضا: ص١٠٠.

(٦٥) عداني: منعني. والمحكم: القيد.

(٦٦) الشيد: ما طلي به الحائط من جص ونحوه. والجندل: الصخر العظيم. والمرقب: الموضع المرتفع يعلوه الرقيب.

(٦٧) شعر هُدْبَة بن الخَشْرم العُذْرِيّ، ص٧٦، ٧٧. وتراعه: بوابه، والتراع: البواب أي السجان، والترعة: الباب. وحلقة أزوم: محكمة شديدة. ومضبب: فيه ضباب وهي سيور من حديد أو صفر يشعب بها الإناء أو القيد. والضب: حديدة عريضة يضبب بها.

(٦٨) المصدر نفسه، ص١٠٦.

(٦٩) حبي: امرأة من المدينة كانت مزواجا. والرسفان: مشي المقيد.

(٧٠) المصدر نفسه، ص١٤٧.

(٧١) الجناجن: عظام صدره الناتئة لضعفه وهزاله. والقراقف: القشور، من القرف وهو القشر.

(٧٢) شئزت: قلقت.

(٧٣) المصدر نفسه، ص١٢٨، ١٢٩.

(٧٤) انظر: كتاب الأغاني، ج٢١، ص٢٦٦، ٢٦٧.

(٧٥) ذو الغضا: موضع، والغضا: أرض في ديار بني كلاب.

(٧٦) شعر هُدْبَة بن الخَشْرم العُذْرِيّ، ص٩٢.

(٧٧) العداء: تجاوز الحد والظلم.

(٧٨) رضوى: جبل ضخم من جبال تهامة.

(79) المصدر نفسه، ص٩٣، ٩٤.

(80) الأفعوان: ذكر الأفاعي. والصل: الحية التي لا تنفع معها الرقية. ويساوره: يواثبه.

(81) شعر هُدْبَة بن الخَشْرم العُذْرِيّ، ص١١٠.

(82) المصدر نفسه، ص٥٩.

(83) المصدر نفسه، ص٥٩، ٦٠.

(84) المصدر نفسه، ص١٣٠.

(85) المصدر نفسه، ص١٣٧.

(86) نغق: صاح.

(87) المصدر نفسه، ص٦٣.

(٨٨) انظر: المصدر نفسه، ص٦٠، ٦١، ٦٧ وما بعدها، ٩٦، ١٠٩، ١١٩، ١٣٧، ١٤٦.

(89) المصدر نفسه، ص١٢٦. وانظر أيضا: ١٠١ وما بعدها، ١٢١ وما بعدها، ١٢٥.

(90) البازل: البعير في سنته التاسعة حين يبزل سنه. والبخت: ضرب من الإبل.

(91) المصدر نفسه، ص٨٣. والقاقزة: مشربة دون القرقارة، معربة، ويقال لها: قازوزة وقاقوزة.

(92) المصدر نفسه، ص٨٤.

(93) بنونصر: هم المناذرة ملوك الحيرة؛ نسبة إلى نصر بن ربيعة بن عمرو بن الحارث بن مسعود ابن مالك بن عمم بن نمارة بن لخم، وكان آخرهم النعمان بن المنذر بن عمرو بن المنذر الأسود.

(٩٤) المصدر نفسه، ص٩٧.

(٩٥) المصدر نفسه، ص١٣٥.

(٩٦) انظر: المصدر نفسه، هامش ص١٤٨.

(٩٧) المصدر نفسه، ص١٤٨.

(٩٨) المصدر نفسه، ص٦١، ٦٢.

(٩٩) مدى الشبر: قدره.

(١٠٠) المصدر نفسه، ص٩٨.

(١٠١) كتاب الأغاني، ج٢١، ص٢٦٥، ٢٦٦.

(102) شعر هُدْبَة بن الخَشْرم العُذْرِيّ، ص٦٣.

(103) المصدر نفسه، ص٩٥.

(104) المصدر نفسه، ص٥٩.

(105) شعر هُدْبَة بن الخَشْرم العُذْرِيّ، ص٦٠.

(106) المصدر نفسه، ص١٠٤، ١٠٥.

(107) متقوف: متتبع؛ من قولهم: يقوف الأثر ويقتافه إذا تتبعه.

(108) المصدر نفسه، ص١٢٣. وأحنفوا: مالوا؛ أراد هنا: ذلوا وخنعوا.

(109) مفرعا: منحدرا.

(110) المصدر نفسه، ص١١٣.

(111) المصدر نفسه، ص٩٧. وانظر أيضا: ص ١٠٣، ١٤٠.

(112) انظر: المصدر نفسه، ص١٣٠.

(113) مشعوف الفؤاد: محروق الفؤاد من الظلم. والمشعوف: المجنون.

(114) المصدر نفسه، ص٩١. وإن تدن: إن تحاسب، ويراد هنا العقاب، والدين: الجزاء.

(115) سعيد حسن بحيري: علم لغة النص المفاهيم والاتجاهات، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٧م، ص١٦٤.

(116) الأرض القواء: التي لم تمطر بين أرضين ممطورتين.

(117) شعر هُدْبَة بن الخَشْرم العُذْرِيّ، ص٨٩.

(118) علم لغة النص المفاهيم والاتجاهات، ص٧٥.

(119) مصطفى سويف: الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، دار المعارف، القاهرة، منشورات جماعة علم النفس التكاملي، ١٩٥١م، ص٢٧٤، ٢٧٥.

(120) التصريع هو "أن يجعل العروض مقفاة تقفية الضرب". انظر: الخطيب القزويني [جلال الدين محمد بن عبد الرحمن ت٧٣٩هـ]: الإيضاح في علوم

البلاغة "المعاني والبيان والبديع"، تحقيق ودراسة: عبد القادر حسين، مكتبة الآداب، القاهرة، ط١، ١٤١٦هـ، ١٩٩٦م، ص٤٤٦.

(121) طباق السلب هو "الجمع بين فعلي مصدر واحد مثبت ومنفي أو أمر ونهي". انظر: المرجع نفسه، ص٣٨٥.

أو أن "يأتي المتكلم بجملتين أو كلمتين؛ إحداهما موجبة والأخرى منفية، وقد تكون الكلمتان منفيتين". انظر: ابن أبي الإصبع المصري [ت٦٥٤هـ]: تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تقديم وتحقيق: حفني محمد شرف، الجمهورية العربية المتحدة، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي، يشرف على إصدارها: محمد توفيق عويضة، د.ت، الكتاب الثاني، ص١١٤.

(122) القصر هو: "حبس صفة على موصوف فلا يوصف بها غيره، أو حبس موصوف على صفة فلا يتصف بغيرها". انظر: محمد محمد أبو موسى: دلالات التراكيب دراسة بلاغية، مكتبة وهبة، ط١، ١٩٧٩م، ص١٦.

أو "تخصيص شيء بشيء بطريق مخصوص؛ والشيء الأول هو المقصور، والشيء الثاني هو المقصور عليه، والطريق المخصوص هو أدوات القصر، والمقصود بتخصيص الشيء بالشيء إثباته له ونفيه عن غيره". انظر: عبده عبد العزيز قلقيلة: البلاغة الاصطلاحية، دار الفكر العربي، القاهرة، ط٣، ١٤١٢هـ، ١٩٩٢م، ص٢٣٩.

(123) شعر هُدْبَة بن الخَشْرم العُذْرِيّ، ص١٠٧.

المصادر والمراجع

أولا: مصدر الدراسة:

ـ يحي الجبوري: شعر هُدْبَة بن الخَشْرم العُذْرِيّ، دار القلم، الكويت، ط٢، ١٤٠٦هـ، ١٩٨٦م.

ثانيا: المراجع:

[١] ابن أبي الإصبع المصري [ت٦٥٤هـ]: تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تقديم وتحقيق: حفني محمد شرف، الجمهورية العربية المتحدة، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي، يشرف على إصدارها: محمد توفيق عويضة، د.ت.

[٢] الأصفهاني [أبو الفرج علي بن الحسين ت٣٥٦هـ]: كتاب الأغاني، تحقيق: عبد الكريم إبراهيم العزباوي، ومحمود محمد غنيم، إشراف: محمد أبو الفضل إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مركز تحقيق التراث، ١٩٩٣م.

[٣] البغدادي [أبو جعفر محمد بن حبيب ت٢٤٥هـ]: أسماء المغتالين من الأشراف في الجاهلية والإسلام، ويليه كُنى الشعراء ومَن غلبت كنيته على اسمه، تحقيق: سيد كسروي حسن، منشورات علي محمد بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط١، ١٤٢٢هـ، ٢٠٠١م.

[٤] البغدادي [عبد القادر بن عمر ت١٠٩٣هـ]: خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٣، ١٤١٦هـ، ١٩٩٦م.

[٥] التبريزي [أبو زكريا يحي بن علي التبريزي الشهير بالخطيب ت٥٠٢هـ]: شرح ديوان الحماسة "أبو تمام"، عالم الكتب، بيروت، د. ت.

[٦] الجاحظ [أبو عثمان عمرو بن بحر ت٢٥٥هـ]: كتاب الحيوان، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة ومطبعة مصطفي البابي الحلبي، مصر، ط٢، ١٣٨٧هـ ١٩٦٨م.

[٧] جميل صليبا: المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والإنكليزية واللاتينية، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ١٩٨٢م.

[٨] الجوهري [إسماعيل بن حمّاد ت٣٩٣هـ]: الصحاح، تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط٤، ١٩٩٠م.

[٩] الخطيب القزويني [جلال الدين محمد بن عبد الرحمن ت٧٣٩هـ]: الإيضاح في علوم البلاغة "المعاني والبيان والبديع"، تحقيق ودراسة: عبد القادر حسين، مكتبة الآداب، القاهرة، ط١، ١٤١٦هـ، ١٩٩٦م.

[١٠] ابن رشيق القيرواني [أبو علي الحسن الأزدي ت٤٥٦هـ]: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، حققه وفصله وعلق حواشيه: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط٥، ١٤٠١هـ، ١٩٨١م.

[١١] الزِّركلي [خير الدين بن محمود بن فارس ت١٣٩٦هـ]: الأعلام، قاموس تراجم لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين والمستشرقين، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط١٥، أيَّار، مايو، ٢٠٠٢م.

[١٢] الزمخشري [أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد ت٥٣٨هـ]: أساس البلاغة، تحقيق: محمد باسل عيون السّود، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط١، ١٤١٩هـ، ١٩٩٨م.

[١٣] سعيد حسن بحيري: علم لغة النص المفاهيم والاتجاهات، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٧م.

[١٤] صبحي إبراهيم الفقي: علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق "دراسة تطبيقية على السور المكية"، دار قباء، القاهرة، ط١، ٢٠٠٠م.

[١٥] عبد المنعم الحفني: موسوعة عالم علم النفس، المعجم الموسوعي للتحليل النفسي، دار نوبليس، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٥م.

[١٦] عبده عبد العزيز قلقيلة: البلاغة الاصطلاحية، دار الفكر العربي، القاهرة، ط٣، ١٤١٢هـ، ١٩٩٢م.

[١٧] عمر فروخ: تاريخ الأدب العربي، الأدب القديم من مطلع الجاهلية إلى سقوط الدولة الأموية، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط٤، ١٩٨١م.

[١٨] ابن فارس [أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا ت٣٩٥هـ]: الصاحبي في فقه اللغة وسنن العربية في كلامها، المكتبة السلفية، القاهرة، مطبعة المؤيد، ١٣٢٨هـ، ١٩١٠م.

[١٩] فوزي عيسى: النص الشعري وآليات القراءة، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٩٧م.

[٢٠] مجمع اللغة العربية: المعجم الوجيز، وزارة التربية والتعليم، ١٤١٥هـ، ١٩٩٤م.

[٢١] مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، الإدارة العامة للمعجمات وإحياء التراث، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، ١٤٢٥هـ، ٢٠٠٤م.

[٢٢] محمد محمد أبو موسى: دلالات التراكيب دراسة بلاغية، مكتبة وهبة، ط١، ١٩٧٩م.

[٢٣] المرزوقي [أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن ت٤٢١هـ]: شرح ديوان الحماسة، نشره: أحمد أمين، وعبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط١، ١٤١١هـ، ١٩٩١م.

[٢٤] مصطفى سويف: الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، دار المعارف، القاهرة، منشورات جماعة علم النفس التكاملي، ١٩٥١م.

[٢٥] ابن منظور [محمد بن مكرم بن على أبو الفضل، جمال الدين ت٧١١هـ]: لسان العرب، تحقيق: عبد الله على الكبير وآخرين، طبعة جديدة محققة ومشكولة شكلا كاملا ومذيلة بفهارس مفصلة، دار المعارف، القاهرة، ١٠٤١هـ، ١٩٨١م.

[٢٦] منير البعلبكي، رمزي منير البعلبكي: المورد الحديث، قاموس إنكليزي عربي يتضمن لوحة تفصيلية لجسم الإنسان، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ٢٠٠٨م.

[٢٧] يوسف خياط: معجم المصطلحات العلمية والفنية، عربي . فرنسي . إنكليزي . لاتيني، دار لسان العرب، بيروت، لبنان، د. ت.

[٢٨] يوسف ميخائيل سعد: سيكولوجية الإبداع في الفن والأدب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦م.