تحولات صورة المرأة
في إبداع الحطينة الشعرى

أ.د. محمود عبد الله الجادر
كلية الآداب - جامعة بغداد

كان للمرأة أن تحقق حضورها المتميز في أقدم النصوص الإبداعية الإنسانية، فهي محور الكثير من الأحداث التي عالجتها النصوص التي خلفتها الحضارات الإنسانية المبكرة. فضلاً عن المنجزات الفنية التي شكلت المرأة قوامها التجهيزي.

وبين ملاحم اليونان وصلاة وادي الرافدين ووادي النيل، تبقى المرأة عنصراً فاعلاً في صنع الحدث أو عنصراً يكمن وراء الشخصية صاحبة الحدث. أما في القصص والأساطير فإنها تبقى محور الكثير من الأحداث إن لم تكون بوتيرة الحدث نفسه في الكثير من المراحل.

وفي التراث العربي في عصر ما قبل الإسلام وجدت المرأة الطريق نفسه إلى احتلال موقعها المتميز من قصصهم وأساطيرهم ها بن هذا السيروات يضعنا أمام حقيقة انتهاء نسب بعض القبائل إلى أسماء نساء (1) وأمام حقيقة عبادة العرب عاماً من الآلهة الإناث (2) فضلاً عنما أسنت الجمهيد الإبداعي إلى المرأة من أدوار في قصص الأيام والأساطير والخرافات (3).

أما ما وصل إليها من تراث العصر الشعرى فإنه يضعنا أمام حقيقة شاذة لا سبيل إلى تجاوزها وهي أن المرأة أصبحت محوراً رئيساً من محور الرسوم الفنية المتواجدة للقصيدة المتعددة للموضوعات فهي صاحبة الطلل وهي الظهيرة، وهي الباعثة على الغزل والنسب وهي العائدة على الشيب أو الكرم أو...
الفروسية، وذلك حقيقة بتثبح الباحثين المحاصرين على محاولة إيجاد تفسير
فتصدح المحاولات وتبين النتائج(4).

وليس من واقع هذا البحث متابعة تفصيل تلك الدراسات قدماً ما يعفه أن
يقرر أن صورة المرأة في مقدمة القصيدة العربية المتعبدة الموضوعات أمثلت
غيرها على أن تسبح المتلقي إلى تفاعل أعمق مع النص كما ذكر أيسري قتيبة
قديناً فضلاً عن أنها منحت الشاعر فرصة إبداع تشكيك متعددة لها تهوي نسه
فترة خلق المناخ النفسي الملام لمعالجة موضوع نصه الرئيس من مسجد أو
هجرة أو رئاه أو فخر أو اعتاب أو اعتاد ... الخ.

وحين تقف على ما ضمه المؤرخ من صور المرأة يكون لإبداع الحظينة
أن يضعنا أمام تجربة متميزة لها أبعادها ودلالاتها الفنية التي تستحق الدراسة.

والحظينة شاعر جاهلي أدرك الإسلام، ثم تزهير بن أبي سلمي وقاسم
ال كثير من شعره في الحالية وفي حرب داوس والغيراء(6) وكسان نسه موقعه
المتدهد من الإسلام فقد قاتل مع المرتدين ثم عاد إلى الإسلام، وعمر طويلاً
حتى أدرك زمن معاوية، وتوفي في خلافته سنة 95 الهجرية(1).

ولننا أن نطمئن إلى أن تأخر الحظينة في الزمان وانقاعة بعد تراكم مسن
تجارب فنية نضجت وتبورعت على مدى أكثر من خمسين ومائة عام اندت بين
 زمن مهله وامرأئ القيس من جهة وبوزوغ نور الإسلام من جهة أخرى، كانت
 عوامل ذات أثر عميق في افتتاح المقاطع الموضوعية والتقليدية من نتاجه
الشعري لاستحضار صورة المرأة بشكل أكثر عمقًا وأدق دلالة على نضج البناء
 الفني واستوائه.

ولكي تتضح الرؤية التحليلية طبيعة تتعامل نص الحظينة الشعري مع
صورة المرأة يبدو أن علينا أن نتابع مفردات ذلك التواصل في إطار مواجهة
الشاعر لمعانا واقعه الشخصي في إطار معالجاته الموضوعية ثم في إطار
الرسوم الفنية التي تشكل الراقد الرئيس لجمالية الإبداع في النص الجاهلي.
في مواجهة الواقع:

منذ لحظة الولادة واجهت الحظينة واقعاً مأسوياً لا يغفر شعاعاً جاهلاً
آخر واجه ما يضاهيه، وهو واقع كان من صنع امرأة خلفت بصمات حياتها
الشاذة على حياته فجعلته يواجه مشوخ حياته من موقع لا يحصد عليه.

ولد الحظينة من أمة سوداء بقال لها (الضراء) كانت مملكة لا سيئة
ذهنية هي زوج أوس بن ملك بن جوهرة العبسي، وذكر الرواة أن أوسأ أصاب
الضراء فلم تصلح بحظينة، فلم سائنتها مولاتها عن دمها خشي أن تذكر الحقيقة
فزعت إنها أنها حملت من أخ لمولاتها كان يعورها يقال له الأقدم بين رسام
الذهني، فلم أوسمتها مولاتها ذكرت الحقيقة، ثم إن الضراء تزوجت رجلاً من
أبناء الزنا يقال له (الكاب ببن كنسر) وفي أحضان الزوج الجديد ولد الحظينة
ونشأ(1) فلما كبر وواجه طبيعة الحياة البدوية التي ترى في انتقاء الرجل البنين
الأولى والأسس لوجوده كله لم يجد لنفسه هوية واضحة، فعاد إلى أمه يسألها
عن أبيه فجعلت تكتل عليه حتى أبابه من الوقوف على أي خيط يؤمن إلى
نسبه، فما كان منه إلا أن صاغ معاناته عرفة في إطار أسر القدمة على أنسه
هجراء لهذه الأم المتبذلة وإن كان يبدو لنا أقرب إلى الشكو من إلى الهجاء
وهو قوله:

"لا أنين فإنا فانظر كيف شرك أولئك، هيلت ألانا تنفق من ضلالك"(2)

وإن لم يرضى أن نتابع آخر هذه الولادة الشاذة في شخصية الحظينة وخلاقه
ولكننا نستطيع أن ننجز ما نضحك عنه من آخر خفية في توجهه الشعري، فقد
كان لنفوه الالتباس أثر في إحساس الشاعر بقهره في معركة مواجهة الحيزاة
التي ما كان الفرد الجاهل يواجهها إلا من خلال انتقامية الاجتماعي، وكان لهذا
التفنيد أن يرغم الشاعر على استثمار قدراته الذاتية وحدها، ولما كان لا يملك
من المال ولا من الشجاعة ولا من الجاهز الشخصي ما يعنى بعضه. لا يجد بدأ من أن يؤول إلى إله واحد الذي حبا به الله وهو شهير الذي وجهة التوعيز عن ذلك كله فانتزع ما هو حاجة إلى إله من أيدي ممذوجية بما يدل وفضح من أمسك يده عليه من مهوجية بهجته.

إن شبذ مسلك الحطينة في شعره واتجاهه إلى الكسب المادي المباشر بمديحه وهجاته لا يخلو من أن يكون نتيجة تمد ببعض جذورها إلى واقع شاذ صنعته أمتادة تختل عن القيم المثل للمجتمع فلفظها المجتمع ووفض مسن ولدت فكان لابد لهذا الوارد من أن يش طرق الحياة بأي معول يباح له أن يشبه الصخور.

بيد أن ذلك كله لا يعنى بالموافقة على ما ذهب إليه بعض القدساء وتابعهم عليه المتحدثون حين رووا بعض نصوصه على أنها في هواه أمر(1) ذلك أن النصوص نفسها لا تقدم منه يقتع بأنه فالنها في أمة دون غيرها من النساء في الحطينة لم يتورع عن هواها هواها مقدعاً من خلال أهاجيها لم هجاه من الرجال، فهو يقول في مقطعة من ثلاثة أبيات في هواه نقدة العباسي:

وعرمت على الفحل سوداء جذنة وقد تنجل الأحراش في كل منجل(2).

ويصدر ما لا يتعد كثراً مما يعرفنا عن صورة مسألة الحطينة نفسها، ولا أن البيت يقع ضمن أبيات موجهة إلى قادة العباسي لصح النزاع أن الحطينة هجا أمه بهذا البيت وأن ضمير الماظب فيه موجه إلى الذات.

ويقع في دائرة الإقلاع في هوا الناس صور أخرى ضمنها الحطينة أهاجيه لبعض الرجال، فهو يهجو امرأة الزبيرقان في بيت يقع ضمن مقطوعة من ستة أبيات في هواه الزبيرقان في الفقد في هواها حد الإفخاش (النص 73) ويهجو أم الحصن بن سلمان بيت يقع ضمن مقطوعة من خمسة أبيات في هواه الحصن في الفقد حد الإفخاش أيضاً (النص 74) ويهجو صخر بن أعياناً.
فيروي قصة زوج الكاهلي الذي فرّطته قسمته السم (النص 68) ويهجو قداسة العبسي وقومه فيقبه أفعالهم بالسماع (الإمام العواهر) (النص 78).

إن هذه الصور مجتمعة تشير إلى أن الحظينة لم يكن يتجزأ عن هجاء من يمت إلى مهجوته بصلة من النسا، وتمكن من ظاهرة لا نعلم ما يضايقها في الدوائيين الجاهلية، فبشر بن أبي حامد يهجو أمو مهجو هوس بن حارثة بن أم طناني في عدد من أمثاله لله (17) وزهير بن أبي سلمي الذي لم يمارس الهجاء كثيراً يقذف في هجاء النساء بنى الصيداء الذين نهجوا إجلاءً وعبداً له فلا يتورع عن الإفصاح، بيد أن الحظينة استكثر من هذا التوجه وأثرت فيه، ولمنا تستفيد أن تكون مأساة واديه ذات أثر في ذلك ولكننا تستفيد أن يحسن مسا ورد في ديوانه من هجاء النساء مصداً بما يشير إلى أنه قاله في أمه كان مما قاله في أمه فعلًا. وتعني بذلك ثلاث مقطوعات أشرنا إلى أن الأصفهاني روى أنها فهي هجاء أمه ووردت في ديوانه بهذا التصدير أولاه مقطوعة برواية ابن السكين قدمها محقق الديوان يقوله (وقال يهجو أبيه وأمه) تقع في تسعه أبيات ليس فيها من هجاء امرأة إلا البيت الأول وهو قوله: 

ولقد رأيت في النساء قسّطنتي وأنا بنبيك فساعني في المجس (النص 21)

وبعد البيت يدخل الحظينة مباشرة في هجاء بني بجاد دون آية عودة إلى هجاء المرأة التي قبل البيت الأول فيها.

ولننا أن نعيد نأمل البيت الأول لنتأكد أنه من المحتمل أن يكون في أسية امرأة يقدر احتمال كونه في أمه لو كان بيتاً متفرداً بيد أن تصدره ثمانية أبيات كلها في هجاء بني بجاد يرجع احتمال كونه في امرأة منهم - ولن تكن أمها منهم فضلاً عن احتمال آخر متطرفة في موضوع لاحق من البحث. 

تبقى بعد ذلك مقطوعتان روى الأصفهاني أنهما في هجاء أمه وصدرهما محقق الديوان بهذا التقدم أولاًهما من أربعة أبيات مطلعها.
تنعى فاجسنا منّا بعيداً أرااح الله ملك الامانيس (النص 24)
والآخرى من أربعة أبيان مملوكة
جزاك الله شراً مس عجوز ولقيك العقوق من البنين (النص 15)
وكتناء المخطوبين لا تقدمان أي دليل داخلي على أنهما في أمه، فهما مهما
ما يحتمل أن يكون فيها أو في آية المرأة سواها(13).
إن متابعتنا لهذه النصوص تؤكد لنا أن الحكمة لم يمتع في هجاء أمه بل إن ما ثبت لدينا أنه قاله في آية (نقول للضراء(...)) لم يكن هجاء قدر ما كان عرضاً لمساعدة ميلاد التي ظلت آثاراً تلاحمه شروطاً طويلة من حياته، ومن هنا ينبغي أن ننطلق في تقدير موقفه من المرأة على صعيد واقع حياتي.
لقد فقد الحكمة أصالة انتصامه الاجتماعي بفقدانه مادية الهوية الاجتماعية التي لم يمتلكها قط فتحول بانتصامه إلى عالم أصغر هو الأسرة التي كونها هو من زوجه وبناته وأبنائه. ففي هذه الأسرة وفي انتصامه لها وانتصامها له أفرح كل إحساسه القاتل بالحاجة إلى الانتصام.
ذكر الرواة أنه نوى سفرًا بعفرده فلما تجهز قال لزوجته مداعبًا:
"عذبي السين لغيبتي وتصبيري وذري الشهور فإنهم قساً قساً قساً...
قالت له: اذكر صبانتنا إليك وشوقنا وارجم بناتك إنهن صغير مره حط لي لا رحلت أبداً(14).
ولا يخلو ذكر (بناتك) دون (بنيك) من دلالة على ذكاء زوج الحكمة التي لا تستطيع أن تتحركها إلا بذكر (بناته) ولم لا؟ ألم تر زوجها يكتب نفسه باسم إحدى بناته حتى اشتهر بـ...
أبي ملية) مع أن له ولد بنا (أوس) و (سعودة) (13) أو لم تسمعه يشترط 
على من ينزل فيهم من ممدوحته ألا يسمعوا بناته غناءً لأن الخنساء رقيقة 
الزنن؟ (11).

إن حرص الحطينة على زوجه وبناته هذا الحرص إشارة واضحة إلى 
موقع نساء أسرته من حياتي الشخصية وذلك ما تستبعد معه أن تكون أمه - 
وهي من النساء في أسرته - هدف سهام الهجاء التي ذهب الذهابون إلى أنهم 
هالها فيها.

بعد أن هذه الحقيقة لا تتفق حقيقة أخرى وهي أن الحطينة استكر من 
جذاء النساء في مقتطعات برأسها استثمار من هجاء الرجال، بل أنه لبضد 
مقدرًا بهذه الظاهرة فضلاً عن أشرنا إليه من مشاسكته شعراء عصره في 
هجاء النساء ضمن قصائد هجاء الرجال والقبائل، على أن ذلك لا ينبغي أن 
يرجينا بتصور موقف خاص من المرأة لذاتها، فالحطينة شاعر يقوم أكثر من 
دليل على أن بواعث جل إماديه وآهاجه تتبث من مواصفات شخصية لا تستحكم 
فيها الفعالية القبلية، والفعالية القبلية تكاد تتحصى في الرجال وحدهم في 
المجتمع البدوي، أما المواصفات الشخصية فهي مفتوحة للتعامل مع الرجال ومع 
من يعتهم بسبب من النساء بل إنها مفتوحة للتعامل مع النساء بشكل مباشر 
ومن هذا ينبغي أن تنتمي علة الكثافة النسبية لأهالي النساء في ديوان 
الحطينة. أما في إطار تقويم منزلة المرأة الاجتماعية في نظر الحطينة فإنهما 
نستطيع أن نلهمه في بضعة ظواهر تتشبع في المقاطع الموضوعية من قصاته، 
فهو يمنح بعض ممدوحه مرتبة الفروسية المتميزة من خلال تصوير مدى 
عنايتهم بالسبابات وإكرامهن وإحلالهن محل الأهل، فهو يقول في عينية بن حصن 
الفراري:

مصاحبة على الكراهين فـفـــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــ~
وعلى الرغم من أن الصورة مما يتردد في الدواوين الجاهلية فإن الحضانية عليها بلغت النظير، فهو يوجد إليها في قصيدة مديحة قالها في الوليد بن عقبة (1) ثم يوجد إليها في قصيدة فخر (2) وذلك حقيقة تعود إلى قناعة الحضانية بالمكانة الأثيرية التي ينبغي أن تحتوي المرأة حتى في نظر أعدائها وقاهري قومها في المعارك، ومن خلال هذه القناعة نستطيع أن ندرك سر تردد صورة المرأة في نصوص أخرى له، فهو يقيم من هواها عند بعض مهجريه شاهداً على هواهم، ولما أن نتأمل ذلك في قوله في بنى بجاد:
لا يضروان ولا تزال نماوهم تشكي الهوان إلى البيت الأبسانس

تركوا النساء مع الجبال لمعشر شمس العداوة في الحروب الشعوش (النص 31)
أما بنو كليب فهو يمنحهم بأن أيديهم أيدي المرأة الصناع:
هم صنعوا لتجارهم وليستوا يذ الخرقاء مثل يد الصناع (النص 18)
أن ما يمكن رصده في شعر الحضانية من صور تعود إلى طبيعة نظريته إلى المرأة ليس مما انتقد به وحده، فهو مما يشغف في دواوين الجاهليين، بدأ أن متابعنا لهذه الصور ظلت تهدف إلى مواجهة ما بدا مسلماً به في دراسات سابقة من أن المرأة ظلت تستدر من شعر الحضانية الهاجان السفلي أبتداء بهجاء، أو انتهاه بهجاء زوجه.

وإذ يتقرر لدينا أن الحضانية تعامل مع صورة المرأة في مضامين المقاطع الموضوعية من قصائيده تعامل سابقيه ومعاصريه من الجاهليين والمخصوصين يكون لنا أن نفرغ لمتابعة الصورة الجمالية التي رسمها للمرأة في مضامين المقاطع التي تعارف الجاهليون على أن تكون رسوماً فتية تتصدر قسائدهم المتعددة الموضوعات.
في جمالية الأدب:

منذ أن أرسل أمرؤ القيس رسوم القصيدة الجاهلية، وخرج بالشعر عن حدود الأدب، آلها الرجل في حاجته، كان للقصيدة الجاهلية أن تمارس تلك الرسوم التي غدت أشبه بالتقاليد الثابت في القصائد المتعددة الموضوعات، بيد أن الدواوين الجاهلية - ومن بينها ديوان أمرؤ القيس نفسه - لم تقتصر على القصائد المتعددة الموضوعات، فدراسة الإحصائية تقرر أن القصائد ذات الموضوع الواحد والمقطعات القصيرة والأذواق تشكل آنماطًا شائعة إلى جانب القصائد المتعددة الموضوعات.

وفي القصيدة المتعددة الموضوعات تتسل صورة المرأة إلى لوحات معينة من مقطع الافتتاح، وتنبأ بضرورة حضورها بين مقطع وآخر، وبين قصيدة وأخرى، وبين شاعر وآخر، فالمرأة صاحبة الطلل في اللوحة الطلبة بوجه عام، ولكن ملاححها تكاد لا تظهر إلا إذا تمد الشعراء أن يفتح أفق اللوحة الطلبة للوحة نسب أو غزل، أما لوحة النسب التي قد ترد هي نفسها افتتاحًا فإن الشعراء أمرع فيها ليست لواعج لفرق من أحب، ولكن يمتد إلى رسم محاسن المرأة في لوحة الفوز التي قد ترد لوحة فرعية من لوحة الطلة أو لوحة النسب أو قد ترد افتتاحًا قائمًا برأسه.

ووفي لوحة الظلمن تختفي صورة المرأة الراحلة فإن بدأ أن الشعراء يعالج مسألة فراقه من يحب فهو يبدو مستشفاًا بوصف الطمعان نفسها ووصف مسارها واحتمال معالم الظلمن عن ناظره وكذلك هو الشأن في لوحة الطفخ التي يبدو الشعراء مستشفاً فيها بعده من زيارة من يحب على بعد ما بينه وبينها من زمان.

وكان.

أما مقطع الرحلة فإنه يستحضر صورة الناقة ثم يفتحها عن طريق التشبيه لصورة حمار وحش أو ثور وحش أو ثارة، وربما يستحضر صورة فرس الصيد أو فرس الرحلة الذي تنفتح صورته عن طريق التشبيه أيضًا لما شهده.
مطارة عقاب نقطة، وفي هذه المشاهد كلها لا تحقق المرأة أي تصور يذكر.

وفي إطار الرسوم الفنية التي غدت تقليداً في القصائد المتعددة الموضوعات يكون لنا أن نتأكد مدى (واقعيّة) حضور المرأة في معاناة الشاعر الخاصة من خلال تأملنا لحضور الأفكار الأخرى من طيل وظيع وثائقة وفرس ووحش صراع في تلك المعاناة، يعبر آخر يوسعنا أن نقرر أن مفردات لوحات الافتتاح والرحلة شموص لا يخلو منها واقع الحياة الصحراء وليكن تكرر حضورها في التجارب الشعرية وتتفاوت طبيعة استحضارها في كل نص شعري من نصوص الشعر الواحد وتبينها أحياناً وارتباك ذلك التفاؤل وذلك التبباين بتفاوت طبيعة كل موضوع رئيس يدفع إلى قول النص وتبناه أمور تقري بالرغم بأن جمالية الإبداع هي الخلفية التي تسبر على طبيعة استحضار كل مفردة فضلاً عن طبيعة معالجتها التفصيلية، ومن هنا يكون لنا أن نذهب إلى أن صورة المرأة في الرسوم الفنية للقصيدة الجاهليّة رهينة بلحظات الإبداع الفني للقصيدة سواء كانت تلك الصورة مستلة من واقع تجربة الشاعر الشخصية أم من محض إعداده الخاص لسعته العرفة الشعري الصارم.

وعلى الرغم مما تزعمه من رسوم الارتباك بين الرسوم الفنية وموضوع النص الرئيسي فإن لكل شاعر منطقته الخاصة مع مفردات تلك الرسوم، ولكي تتوافق مناطق الحقيقة في تعلمه مع صورة المرأة في عملية الإبداع ضمن الإطار التراثي للقصيدة سنعد إلى متابعة إحصائية في جملة تناجيه الشعري تفرغ بعدد للدراسة صورة المرأة في الرسوم الفنية التي استحضرت تلك الصورة ونتأمل الأبعاد الجمالية التي تحققها في إعداده الشعري.

يضم ديوان الحقيقة ستة وثمانية نص شعري قسمها محض الديوان ثلاثية أبواب، أولها باب المديح ويضم ستين نصاً وثانيها باب الهاج ويضم سبعة وثلاثين نصاً وثالثها باب المفترقات ويضم تسعه نصوص.
وتتوزع نصوص الحطينة الستة والثمانية بين الأدبيات الشعرية الأربعة التي أشرنا إليها عند حديثنا عن أنماط الشعر الجاهلي فئة رجز وفئة مقطوعات وفئة قصائد ذات موضوع واحد وفئة قصائد متعددة الموضوعات والنمط الأخير هو محور الدراسة في هذا البحث ومجموع النصوص التي تقع في إطاره أربعة وثلاثون نصاً هي النصوص المرقمة: 13، 21، 27، 26، 1، 25، 23، 3، 7، 27، 8، 3، 1، 2، 8، 6، 3، 4، 3، 4، 4، 5، 5، 6، 7، 7، 8، 9، 9، 9، 9، 1، 1، 1، 2، 3، 4، 5، 6، 7، 8، 9.

وفي إطار الرسوم الفلسفة للقصيدة المتعددة الموضوعات يستحضر الحطينة صورة المرأة لتعالل مع تفاصيلها من زوايا متباينة بيد أن النصوص الأربعة والثلاثين التي أشرنا إليها لا تتمثل في هذه العملية الإبداعية بل أن عددًا من هذه النصوص لا يوظف اللوحات التي يفترض فيها حضور صورة المرأة ومن هنا يكون علينا أن نحدد أولاً طبيعة اللوحات الموضوعة في كل نص وطبيعتها تسلسلها في المسرد الآتي:

<table>
<thead>
<tr>
<th>اللوحات</th>
<th>التسلسل</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>1</td>
<td>2</td>
</tr>
<tr>
<td>3</td>
<td>4</td>
</tr>
<tr>
<td>5</td>
<td>6</td>
</tr>
<tr>
<td>7</td>
<td>8</td>
</tr>
<tr>
<td>9</td>
<td>10</td>
</tr>
<tr>
<td>11</td>
<td>12</td>
</tr>
<tr>
<td>13</td>
<td>14</td>
</tr>
<tr>
<td>15</td>
<td>16</td>
</tr>
<tr>
<td>17</td>
<td>18</td>
</tr>
<tr>
<td>19</td>
<td>20</td>
</tr>
<tr>
<td>21</td>
<td>22</td>
</tr>
<tr>
<td>23</td>
<td>24</td>
</tr>
<tr>
<td>25</td>
<td>26</td>
</tr>
<tr>
<td>27</td>
<td>28</td>
</tr>
<tr>
<td>29</td>
<td>30</td>
</tr>
<tr>
<td>31</td>
<td>32</td>
</tr>
<tr>
<td>33</td>
<td>34</td>
</tr>
<tr>
<td>35</td>
<td>36</td>
</tr>
<tr>
<td>37</td>
<td>38</td>
</tr>
<tr>
<td>39</td>
<td>40</td>
</tr>
<tr>
<td>41</td>
<td>42</td>
</tr>
<tr>
<td>43</td>
<td>44</td>
</tr>
<tr>
<td>45</td>
<td>46</td>
</tr>
<tr>
<td>47</td>
<td>48</td>
</tr>
<tr>
<td>49</td>
<td>50</td>
</tr>
<tr>
<td>51</td>
<td>52</td>
</tr>
<tr>
<td>53</td>
<td>54</td>
</tr>
<tr>
<td>55</td>
<td>56</td>
</tr>
<tr>
<td>57</td>
<td>58</td>
</tr>
<tr>
<td>59</td>
<td>60</td>
</tr>
<tr>
<td>61</td>
<td>62</td>
</tr>
<tr>
<td>63</td>
<td>64</td>
</tr>
<tr>
<td>65</td>
<td>66</td>
</tr>
<tr>
<td>67</td>
<td>68</td>
</tr>
<tr>
<td>69</td>
<td>70</td>
</tr>
<tr>
<td>71</td>
<td>72</td>
</tr>
<tr>
<td>73</td>
<td>74</td>
</tr>
<tr>
<td>75</td>
<td>76</td>
</tr>
<tr>
<td>77</td>
<td>78</td>
</tr>
<tr>
<td>79</td>
<td>80</td>
</tr>
<tr>
<td>81</td>
<td>82</td>
</tr>
<tr>
<td>83</td>
<td>84</td>
</tr>
<tr>
<td>85</td>
<td>86</td>
</tr>
<tr>
<td>87</td>
<td>88</td>
</tr>
<tr>
<td>89</td>
<td>90</td>
</tr>
<tr>
<td>91</td>
<td>92</td>
</tr>
<tr>
<td>93</td>
<td>94</td>
</tr>
<tr>
<td>95</td>
<td>96</td>
</tr>
<tr>
<td>97</td>
<td>98</td>
</tr>
<tr>
<td>99</td>
<td>100</td>
</tr>
<tr>
<td>عددها</td>
<td>أرقام النصوص</td>
</tr>
<tr>
<td>------</td>
<td>-------------</td>
</tr>
<tr>
<td>1</td>
<td>102</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td>43</td>
</tr>
<tr>
<td>1</td>
<td>50 7</td>
</tr>
<tr>
<td>2</td>
<td>54</td>
</tr>
<tr>
<td>1</td>
<td>57 444</td>
</tr>
<tr>
<td>3</td>
<td>1 6 8 5 4 1</td>
</tr>
<tr>
<td>5</td>
<td>9 2 6 7 3 0</td>
</tr>
<tr>
<td>1</td>
<td>47</td>
</tr>
<tr>
<td>1</td>
<td>9 9</td>
</tr>
<tr>
<td>1</td>
<td>6 6</td>
</tr>
<tr>
<td>1</td>
<td>3 8</td>
</tr>
<tr>
<td>2</td>
<td>1 0 4 1</td>
</tr>
<tr>
<td>1</td>
<td>9 8</td>
</tr>
<tr>
<td>1</td>
<td>4 0</td>
</tr>
<tr>
<td>1</td>
<td>3</td>
</tr>
<tr>
<td>2</td>
<td>9 0 7 7</td>
</tr>
<tr>
<td>1</td>
<td>8 9</td>
</tr>
<tr>
<td>1</td>
<td>3 9</td>
</tr>
<tr>
<td>1</td>
<td>6 1</td>
</tr>
<tr>
<td>3</td>
<td>1 0 1 0 0 5 8</td>
</tr>
<tr>
<td>1</td>
<td>1 0 5</td>
</tr>
<tr>
<td>3 4</td>
<td></td>
</tr>
</tbody>
</table>
ومن خلال السرد يتضح أن اللوحات التقليدية تتردد في قصائده بالأعداد والنسب الآتية:

<table>
<thead>
<tr>
<th>اللوحات</th>
<th>عدد مرات ورودها</th>
<th>نسبة إلى مجموع لوحات الرسوم التقليدية وعدها 61</th>
<th>نسبة إلى مجموع النصوص ذات الرسوم التقليدية وعدها 24</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>الطلول</td>
<td>11</td>
<td>18.03%</td>
<td>43.25%</td>
</tr>
<tr>
<td>محاورة العائلة</td>
<td>5</td>
<td>8.19%</td>
<td>14.70%</td>
</tr>
<tr>
<td>الطيبينفس</td>
<td>5</td>
<td>8.19%</td>
<td>14.70%</td>
</tr>
<tr>
<td>الظلمين</td>
<td>8</td>
<td>13.11%</td>
<td>26.02%</td>
</tr>
<tr>
<td>النسيب</td>
<td>4</td>
<td>6.50%</td>
<td>11.76%</td>
</tr>
<tr>
<td>الشكلوى</td>
<td>2</td>
<td>3.27%</td>
<td>5.88%</td>
</tr>
<tr>
<td>الغزال</td>
<td>12</td>
<td>19.67%</td>
<td>35.29%</td>
</tr>
<tr>
<td>هجاء المرأة</td>
<td>1</td>
<td>1.63%</td>
<td>2.94%</td>
</tr>
<tr>
<td>ناقة الرحلات</td>
<td>12</td>
<td>19.67%</td>
<td>35.29%</td>
</tr>
<tr>
<td>فرس الرحلات</td>
<td>1</td>
<td>1.63%</td>
<td>2.94%</td>
</tr>
</tbody>
</table>

ووضح أن اللوحات التي تفتح تفاصيلها لحديث المرأة بشكل مباشر أو غير مباشر هي اللوحات الثمانية الأولى من السرد الذي أثبتها. أما اللوحة الطللية التي رأينا أنها ترد لوحات افتتاح وحيدة في ثلاثة نصوص وتتردد لوحات افتتاح مشغولة بلوحات أخرى في النصوص الثمانية الآخر فإنها تكاد لا تكون بذاتها من مصورة المرأة وإن بد متبتقة من معاناة الوقوف على آثارها التي خلفتها بعد الرحل، والحطينة يصرح في بعض لوحاته الطللية باسم صاحبة الطلل فهي (هندي) (النصوص 44، 43، 38، 40، 50، 407) وفي (سموسي) (النصوص 85، 85، 84، 41) فهي (أم مالك) (النص 101) بيد أن لوحاته الطللية لا تشف عن خلفيات نفسية تومي إلى علاقة ما بصاحبة الطلل.
بوجه عام، فهو يتبع التقليد الشائع في ذكر موضوع الطبل والمواضع المحيطة به في عدد من نصوصه.

عفا الرسُلُ والعلياً من أم مَالِكِ، فيركنٰ فوادي واسط فمَدنٰمٰ (النص 101) على أنه قد يضرب إضراباً عن ذكر أي موضوع من مواضيع الطبل.

وتلك ظاهرة لم ترد إلا حين ينفخ الخطبة عن استكمال المستلزمات الفنية بكثفة تفاصيل الموضوع الرئيسي للقصيدة وتتردد تفاصيل تقليدية أخرى في لوحة الخطبة الطبلية فتعفو الريح والمطر والزمن آثار ديار الحبيبة الراحلة.

يا دارٰهند عفتْ إلا أُثْنّايفهـا، بين الطرفُ فصارات فوايديها، أربي عليها وليَ ما يقيـرُها، وديمه حليتْ فيها غزاليهـا، قد عبر الدهر من بعيد معرفها، والريح فافئتْ منها مغتاهيهـا، جرتْ عليها بأذيال لها عصف، فأصبحت مثل سحق الورد عافيها (النص 44).

وقد يعرض الخطبة عن تفاصيل تقليدية أخرى: ففي كل لوحاته الطبلية لا يرد للنَّوي ذكر إلا في نصين (النصان 41، 42) أما الآثافي فلا ذكر له ما مطلقًا.

وقد يتابع الخطبة سابقه فيذكر الحيوان الذي يعمر الطبل بعد رحيل أصحابه ولكن ذلك نادر أيضًا.

عفا مسحلان من سليمي فخماره تمشى به ظلاله وجالزة (النص 41) وإن كانت لوحات الخطبة الطبلية لا تومي بذاتها – كما قلنا – إلى وشية واضحة بالمرأة ولا تنفي بإبزار ملاحها فإن الخطبة لا ينقض يده تمامًا من إشاعة أجواء الأنس التي يذكي فراق الأحبة لهيبها في جوانحة قبل أن يغادر اللوحة إلى ما قد يشعها به من نصيب أو ظعن أو غزل، فهو شديد الحرص.
على تصور ما يترفه من دمع عند شواخص الطلل الدائر، بل إنه ليحرص أحياناً على لوحة فنية لتلك الدموع.

أمن رسم داري مربع ووصفيّة
لعيني من ماسر الشؤون وكبيّفة
له دينٍ بالكرّتين عليهم
رشاش كغربيّ هاوري كلاهما
إذا كرّرّ غرباً بعد غرب أعداءٌ
على رغم وافي السبائل عندي
دموعي وأصيامي علي وقوف (النص 57)
تذكروا فيها الجهل حتى تبادرت
على أن الأمر يبقى رهناً بالهاجس الفني أكثر من كونه ناتج تجربة ذاتية
صرف.

لنا بعد هذا كله أن نعد اللوحة الطللية في شعر الحطينة نهضت بمهمة
الإيماء إلى حضور المرأة في معاناتها الفنية بيد أن تفاصيلها لم تكن كثيرةً برسم
ملامح واضحة للمرأة، ولم تحدد طبيعة العلاقة بها شأنها شأن اللوحة الطللية
الجاهلية بوجه عام، على أن أحكامنا هذه إذ تصح على اللوحة الطللية المتفردة
في الافتتاح فإنها لا تصح على الافتتاح الذي يجمع الذكر أو النسوة أو الظلماء
إلى الطلل، ففي هذه اللوحات تنفتح التفاصيل بأقدار متغايرة لمنح صورة المرأة
أبعادًا جمالية أكثر وضوحًا وأشد تعبيرًا عن طبيعة موقع المرأة من معاناتها
الحيزانية والفنية على السواء.

وكان لوحات المحاور التي يفتح الحطينة بها خمسة من تصوّصه لا
تبعد كثيرًا عن لوحة الطلل في ظاهرة اقتسارها الشديد إلى الحضور الواضح
لصورة المرأة، بل إن اللوحة تتفرّق حتى إلى ما رأيناه شائعًا في بعض لوحات
الحطينة الطللية من تعبير عن خلجانة نفسية تؤدي إلى علاقة قضم الرحيل
عراها وخلف الشاعر لحصتره ودموها.
وليس ذلك كله يوجه تميز في لوحات محافرة الحطينة فطبيعة لوحة
المحاورة في الدواوين الجاهلية متجهة إلى استحضار شخصية المرأة عنصرًاءً.
محاروة في موضوعات بأعاليها مارسها الفرسان والأجواد فجعلوا المرأة عائدة تنهم على ما يحكمون عليه من تضحية بالنفس أو بالمال لبردوا عليها بما يؤد عزمهم على تجاوز غذتها إلى ما هم مجبولون عليه، وذلك صيغة قد توج بذلاء الشعراء كانوا ينقلون حواراً داخلياً يثور في داخل أنفسهم إلى صيغة الحوار الخارجي (١٨٣).

والجديد عند الحطينة أنه نقل هذا الحوار إلى مقامات قصائد المدح والهجاء فهو يحاور (أمامة) التي صرح بأنها (عصره) في جميع لوحات حواره ليتضمن بها أن قصد المدموع هو سبيل إلى ما يصومون كلاهما إليه.

قالت أمامة عرسى وهي خالقية إن المطامع قد صارت إلى قلوب
أتمت نفسي فقاتنها وهو خالقية إن الجواد ابن دفاع على ظل (النص ٢٥)
وظنون الصيغة النكتية ولكن اسم (أمامة) يبقى القاسم المشترك بين
أكثر اللوحات (١٨٣). أما ملامح (أمامة) وجيزة العلاقة معها فلا أثر لها سواء في
نصوص المدح أم في نصوص الهجاء وذلك ما يؤد هيئة الصيغة التقليدية
التي مارسها الفرسان والأجواد حين جعلوا العائدة محض عنصر حوار لا ملامح
له، فقيل ذلك هو السر في أن لوحة المحاوراة لا تفشي إلى لوحة غزل أو
نسب أو ظنب تعمق مدلول العلاقة بالمرأة سواء في ديوان الحطينة أم في
دواوي سبقه من الشعراء.

وفي الإطار التقليدي أيضا تختفي الملامح التقليدية للمرأة في لوحة
الطيف التي يجعلها الحطينة لوحة افتتاح وحيدة في نص واحد من نصوصه
ويجعلها لوحة افتتاح مشغولة بلوحة غزل في نصين آخرين ومتموجة بلوحتي
ظلم وغزل في نص رابع ويعلها لوحة ثانية بعد افتتاح بلوحة غزل في نص
خامس.
وإلى حضور شخصية المرأة في لوحات الطيف عند الخطيبة أوضح منه في لوحات المحاورة فهي تزور الشاعر في منامه بعد أن يهجع صحبته لتحيجه في قلبها ما ينبغي أن تهيجه على بعد ما بينه وبينها من مسافات.

ألا طرفتتنا بعدما هجعوا هنذ وقرن غورا واستبان لنا نجحذ وأل الحب هنا وأرسل بها هنذ وقى أتي من دونها التأي والبعد (النص 38) إنه الحراما والبند والوحشة التي تثيرها أجواء الصحراء ليلا وقد هجع رفاق السفر وتركوا الشاعر يعاني نوعة الوجد، وهذا ترق العواطف وتتفوق فيتكرر اسم هنذ ثلاث مرات في البيت الثاني ليتجه القناعة بهذا الانتقاد العنيف إلى المرأة البعيدة القريبة.

وتتفق (هنذ) صاحبة الطيف في نص آخر (32) ولكنها تغدو (أمامة) في نصين آخرين (33) وتغدو (أم معية) في نص آخر لعل الذي تحكم في اختيار هذه الكلية له هو قافية الدالية (34).

وقد يختصر الحطينة لوحات طيفه اختصارا حتى تغدو صدر البيت يهرع في عجزه إلى الغزل:

طافت أمامة بالركبان أوزة با حسنات من قوم ما ولدتها (النص 36)

وقد يخيل في تصوير وحشة المكان والزمان ولكن ملامح صاحبة الطيف تبقى مخافة فلا تستوعب اللوحة منها إلا آثار الدعاهة لزيارتها والشوق إليها في إطار الزمان والمكان الموحشين.

وكما تثير زيارة الطيف ما تثيره من دهشة ولواعج يكون رحيل الحبيبة في لوحات الظلن مدعاة ألم ممض يصف بجوائح الشاعر وإن بقي التوجه التقليدي هو المنطلق في تشكيل التفاصيل الأساسية.
يرد لوحة الظعنة لوحه افتتاح وحيدة في نص واحد ويرد لوحة افتتاح
شفاعة لوحة غزلية في ثلاثة نصوص ولوحة افتتاح مشفرة لوحة شكوهي
في نص واحد ولوحة ثانية بعد افتتاح طلي في نص واحد ولوحة ثانية بعد
افتتاح بالطيف في نص واحد.

ويصور الحطينة مجموعة الظعنة فلا يتحدث عن ظعينة بينها في بعض
نصوصه:

أرى العبر تحدى بين فن ومانارج، كما زال في الصبح الأشواء الحوامل.
فتعدهم عيني حتى تفرقع، مع الليل عن ساق الفريد الجمال (النص 3)\(^{(3)}\)
ولكنه يوجد في تصويب أخرى فيشير بضمن المفرد إلى الظعينة\(^{(2)}\) أو
يسمي الظعينة فتكون (بتي) في جميع لوحات الظعن التي تصرف فيها بالأسم\(^{(2)}\).
وفي لوحة الظعن يعلح الحطينة عن معاناته التي بيعتها الشوق وبذكيرها
استذكار ما كان من متع اللقاء بالطعنة التي يصور محاسنها حتى تكداد اللوحه
تستحب نمطا من لوحات الغزل المباشر:

شاقتك أظعان لي، على ناظرة نثورة،
في الال يرفعها الحكمة، كأنها سحرة موقرة.
كأنها وجدة ساقفة، إلى ظلال السدر ناجر (النص 4)\(^{(3)}\).

وفي الحطينة عن الظعينة نفسها لينشل بوصف طريق الرحيل وما
تمر به الظعنة من شواخصه، ويستمر في المتتابعة حتى يبلغ الظعنة غايته
وحتى تستغرق لوحة أنظع عشرة أبيات فتشير قارئها بنروة ظعن زهير في
مطولة\(^{(2)}\) ولكنه ما يكاد ينتهي من هذه اللوحة الوصفية الغنية برسم المعالم
والشواخص حتى يقرع إلى الظعينة نفسها ليرسم بعض ملامحها:

وفي الظعنة لو ألست بحثًة بالزعران لعوب جبَّيتها شرق (النص 1)\(^{(3)}\).
ثم يفتح أفق اللوحة للعروة غزل يتدفق فيها الوصف المتلف لاستجابة معالم جمال المرأة الخالبة.
ولا يخلو وصف الظmensagem من ملائم جمالية تتبني عن ترف الظ處理及 تشبيه بمتابعة التقليدية الجاهلية فالكل حمر كالدم.

بعالين رقما فوق عظم كأنة دم الجوف يجري في المذابح واقعة (الخص 4).
والظائنان يرحلان فيدرون لعين الناظر كصف النخيل الساقط فهن (خيري دوالج - النص 98) أو (سحق مواقر - النص 40) وربما بدون كصار النخيل فهن (أ真爱 حامل - النص 3).
وعلى الرغم من غياب الصورة الجمالية للمرأة نفسها في لوحة الظmensagem الجاهلية بوجه عام فإن الحطينة لا يرض عن تصوير تعلقه بالظعالج وشوقه إليها وصوابته بها.

كما هاج الصوابية يوم مرت عوازم نحو واقعة الحمول (الخص 43).
وترقه لوحة النصيب عند الحطينة تتفتش عن مشاعر مكبته يبعثها أسي الفراق على ندرة تلك اللوحات في افتتاح فضاءه، فهو يいつتع نصين من نصوصه بلوحة نصيب يشفع كل واحدة منها بلوحة غزل، وفي نص آخر يجعل لوحة النصيب لوحة ثانية بعد اللوحة الطلبة ويجعلها لوحة ثانية في نص آخر يفتتحه بلوحة طلبة تعقها لوحة غزل.
ولنا أن نلاحظ أن النصيب والغزل يجتمعان في ثلاثة من هذه النصوص الأربعة، وذلك ما يتيح لنا القول بأن لوحة النصيب تستند حدة انفعالها من أجزاء التأمل الجمالي الصرف الذي يشبه الحطينة في لوحته الفزليبة بشكل حاد.
وعلى الرغم من اختصار بعض اللوحات اختصاراً شديداً، فإن هذا التداخل الرقيق بين النسب واللغز يبقى قادراً على استكشاف أعمق التجربة النفسية والجمالية حتى حين تقع كل لوحة من اللوحات في بيت مفرد:

تعافكَتْ ليالي في الليلما وما جرَتْ بما أرهقت يوم النقين وضَرَتْ كطم الشمل طعم فيها وفسارة من المسكن منها في المفارق ذرت (النص 9).

وكم استدرظل دموع الخطيئة في أكثر من لوحة من لوحاته الطالبة كان لفراء الأحبا أن يستدردالدموه نفسها حين تتداعي الذكريات ولا يبقى من صوارات اللقاء إلا نفح النار بين الجوانح:

كان دموعي سخ واهية الكَنُسِّ سقاها فؤاداً من العين مخلصاً.

يشع الغرر منها على ظهر غريبة تقادم عصر والتذكر يشع وادي القرى ببني وبنك منصف (النص 3).

وعلى الرغم من أن الخطيئة ذكر اسم (هند) في لوحتها هذه التي جاءت بعد لوحة طال كانت هند صاحبة اللقلق فيها وذكر اسم ليلى في لوحة نسب أخرى (النص 9). فإنه لم يعن بذكر اسم المرأة في لوحتي نسبي الأخرىين، وغياب اسم المرأة في لوحة النسب الجاهلية ظاهرة شائعة لعلها يمكن أن تعزى إلى طبيعة اللوحة التي اقتضت أن يكون عنصر المرأة غالبًا حاضرًا فيها فهي لا تعد حدود طرح هموم الشاعر وهو يعاني من فراق لا أمل في لقاء بعدة.

ولا يستطيع أن نحدد باعث لوحتي الشكوى اللتين ترتدان في ديوان الخطيئة وتتصدر إحداهما قصيدة هجاء له وترد الأخرى لوحة ثانية بعد لوحة افتتاح بال٪طين، بيد أننا قد نذهب إلى أن الأمر لا يخلو من إيماء إلى فراق المرأة لاسيما في اللوحة الثانية التي بدأت قرباً من أجواء التعبير عن أسمى فراق الظلمة.
بجدول نوم العين ساهير
وكل واردة مصلى
إما تباشر المهموم
فإنها داء مخالص
نماً عاك والقلق المذاخر (النص، 4).
وقد تفشي الصبر
 وإشارة النص إلى الرحل وقطع الصحراء الموحشة على جمل نصت قدر
توج بالرحل وراء (اظعان ليلى) التي وصف رحلتها في اللوحة الأولى من
النص نفسه.
أما لوحة الشكوى الأخرى فقد تكون منبثقا من طبيعة غرض القصيدة
الرئيس الذي أتجه به إلى إلهاء قومه الذين ظلموه حقه من المبراث (النص
99) ولهذا فإن البحث عن ظلال صورة للمرأة فيها قد لا يتم في شيء ذي
بال.
أما الصورة التشخيصية لمعالم جمال المرأة وفنتها فإنها تتدفق في
لوحات الغزل التي حفل بها ديوان الخطبة فترددت ضمن لوحات افتتاحه التحتي
 عشرة مرة.
ولا تنفرد لوحة الغزل بالافتتاح في أي من النصوص الأثني عشر التي
وردت فيها، بل إنه لوحات افتتاح أولى إلا في نص واحد منها أعقبتها
لوحة طيف، أما في النصوص الأخرى فهي ترد لوحة ثانية بعد اللوحة الطويلة
في ثلاثة نصوص منها وترد بعد النسب في نصين منها وبعد الطيف في نصين
منها وترد لوحة ثالثة بعد الطيف والظل تنقص في نص واحد منها وترد لوحة ثانية
بعد الظل في النصوص الثلاثة الأخيرة منها.
وفي اللوحات الغزلية بعد الخطنة إلى التركيز على المعة الحسية التي
تبثها محاسن الحبب، فهو يتابع تلك المحاسن بدقة، لا ي럼 من مفرداتها المبثة
مثاله الجمالية الرابع:
هضيم الحشا حساسة المتجدد
بعد الکرة بانت على طي مجد
تخفى أثبات الحضر ما لم تشد
تضمین عيبتها قدّى غير مفسد
علي كفلٍ يناء لم يتخد
دنت عيلة فوق القرش المهد
عيبة تنبأ في ناضرة لم يخصد
على واضح الذكرى أشبى المقالد
كريج الخراشي في نبات الخلی الندي
حیاء وصدت تتقي القوم بالقيد (النص ٣٩)
ولما رأت من في الرجال ت تعرض
والحظينة - شأنه شأن الشعراء الجاهليين بوجه عام - موقوف بتصور
ترف الحبیبة وغناها عن أن تنبل محاولتها في العمل فهو يعود إلى هذا السمة
من التصوير بأساليب أدائية مختلفة فالحبیبة:

غنية بين أبواب ودورة
كشورك من رداء شرعيّ (النص ١٩)

وهي من النعمة بموضوع يتيح له أن يقول:

(۱۲) إذ تقوم إلى الطراف تنفست
صعد أبداً ينتفض المبهور (النص ٢٠)
وهي من الغنى وغضاوة العيش بحيث توفي له صورتها بقوله:

لا تطعم الزاد إلا أن تهب له كما يصادى عليه الطاعم السنيق
ولا تأتي لما في القدر ترد صحة ولا تقوم بأعلى الفجر تنطفى (النص ٤)
وكم هو شأن لوحات الغزل الجاهلیة حفلت لوحات الحطينة الغزلیة
بالتركيز على جوانب بعیانها من معظم فتنة الحبیبة، فهو يركز على طبيعة
الأجواء الحالية التي يبعثها عبير الحبيبة وطيب رائحتها في عدد وفيير من
نصوصه:

ياً ضجيعها أرحاً عليه

مفارقة من المسلك الذي (النص 7)

لها طيب ريا أن تأتيني وإن دات

دنت عبالة فوق الفراش الممهد (النص 39)

خوداً لعوبة لها ريثما ورائحة

تشفي قواد ردي الجسم مسقاق (النص 50)

وإن شئت مسكأ خالصاً لونه ذفر (النص 77)

ترى الزعفران الورد فيهن شاملاً

وإن شئت مسكأ خالصاً لونه ذفر (النص 77)

كلب الشموع طعم فيها وفارة

من المسلك فيها في المغارق ذرت (النص 109)

عبير ومسك آخر الليل تشرهبا

بـه بعد غلاظ البخيل تجود (النص 99)

لأسيله الخدين خرابة لهـا

مسكأ يغلب بجيبها وعبير (النص 2)

ووفي الظعائن لآلمت بهنكـة

بزعنور لعوبة جيبه شرق (النص 4)

ووضوح أن منافذ الحطينة إلى تصوير طيب رائحة الحبيبة لا تقوم على

منطقه واحد ، فهو يركز على (طيب رياها) حينا ، ويحدد أنواع الطيب التي

تفوح منها بين زعفران ومسك وعبير حينا آخر بل أن ضجيعها ليصيب مـن

عبيرها فيظل أريجها يفوح منته.

ويتامل الحطينة محاسن الحبيبة فيرصف أديق معالم الجمال ليستدر مـن

إحساسة الغامر يفتنتها أرق ما يتمضخ عنه الإبداع مـن أداء جمالي ، فثغر
الحبابة يذكر الشاعر بطعم المدامة الممزوجة بماء مزنة جرت بها الصبا فكان قطرها أشهى من المدامة نفسها.

إذا ذقت فاكها فالم ضلع من ورائها بعضه واعتقاس سمر بينه مراوح (النص 98)
وتنكر صورة الخمرة الممزوجة بماء رائف في مواقف أخرى (101). أما التغر نفسه فحسب صورته الجمالية أن يتجلى في صيغة إبداعية بضمته قولها:

إذ تستبيك بمصقول عوارضة حمش اللذات ترى في غريب شنيها (النص 62)

ويتابع الحطينة معظم الجمال نبرم لوحة الحسن الباهت التي لا يجمعها
نص واحد بل تتوزع بين جملة نصوص الغزل ليكون مجموع لوحاته الغزليّة
إطاره النهائي، فقد الحبابة معتدلاً يميلان إلى الطول:

الأسرة الخدين خرعة لهما مسك يعل بجببهما وعبير (النص 102)

وشعرها أيث ينحدر على خديها الأسيلين

تفرق بالمدري أثينا كأنه على واضح الذكرى أسيل المقلد (النص 93)

وهي ذات بشرة ناعمة بيضاء تزين الحلي جبهها الأبيض الناعم فتزيده
فتنة وبهاء:

إلى طفلا الأطراف زين جيتهما
من البيض كالغزلان والفّ كالدمى حسان عليه المغاف والأزر (النص 77)

والذي ينبغي أن يلاحظ في غزل الحطينة أنه لم يعن إلا بوصف معالم
الحسن الظاهر لكل عين في الأعم الأغلب مما يوجب بأن تجاربه مع المرأة لم
تكن تعود النظر المعجب بالجمال لذاته نستثنى من ذلك الدالية التي مطلعها:
آثرت إدلاجى على ليل حرة: هضيض الحضاً حساسة: المتجرد (النص 39)
والتي رأينا أنه تابع فيها أوصاف الجسد الخفيف بشيء من التفصيل،
فتمة (حضا حضى) وخصر (تخف انبثاته) وثمة (كلف ربا لم يتمدد) و (بطن
خميس)  ... الخ.
والذي يغلب على الظن أن الدالية نفسها لم تنثبت عن تجربة شخصية
حية: قدر إثباتها عن تجربة فنية صرف، روى الأسقفاني بإسناده عن حساد
الراوي أن رجلاً دخل على الحطينة وهو مضطجع على فراشيه ونما جانبه
سوداء قد أخرجتهم رجلها من تحت الكساء فقال له: وحبي أفي رجلك خف؟
 قال: لا والله، ولكنها رجل سوداء. أنتري من هي؟ قال: لا. قال: هي والله
التي أفوقيها: وآثرت إدلاجى على ليل حرة. وذكرت البيتين. والله لو رأيتها
يا ابن أخي لما شربت الماء من يدها. قال: فجعلت تشبه أقصى سب وهو
يضحك (14).
فإن صحة الرواية كان لنا أن نتأمل مدى قدرة الحطينة الفنية على رسم
ملاحج الجمال الأنثوي من منطق إبداعي صرف، أما تلك الصور الجمالية التي
أشرنا إلى أنها موزعة على نصوصه فقد يصح الظن في أنها كانت تنضافر
لتصور المثال الجمالي الذي ظل الحطينة يعبر عن حرمانه من أثر من تعبيره
عن تمتعه به، ولهذا نستطيع تفسير هذه الصور المتوازنة للجمال المعنوي الذي
لا تتبع لنا ظروف الحطينة الشخصية أن يتوقع أن كان مطابقاً له، فأنى له وهو
الشاعر الذي يبعثه التمر وال لبن على المديد والهجة أن يتطلع إلى الفوز بهذه
الكنوز الجمالية التي صورها في شعره؟
أنه الفن الذي يصمغ من الحرمان تجارب فريدة، وبهذا نستطيع أن
تفسر استطلاعه في متابعة المشبه به وترك الصورة الجمالية المشبهة التي تبدو
كأنها البائعة على القول، فهو حين يعود إلى تشيبيه رمز الألوثة الجمالية بالظربية الجمالية حتى يكاد ينسى صورة الحبيبة التي شبهها بها:

"كنانية دارِها غريبةٌ
تجلد وصالاً وتُبلى وصابِراً
لحسنة الجيد تزجي غزلاً
وتقرِّب من البنت أرثى وضائلاً
تعاطى العشاء إذا طالها
وتبدو مصاب خريف الحياة
فأفرغت الغر في السِّلاجْلا
مجاورة مستجير السِّلاجْلا
راجُالاً أخيمِراً لاقتِ رجالي (النص ٤٧)"

وليس الخططة السابق إلى ذلك فالشعر الجاهلي حافل بصيغ الاستطراد في وصف المشبه به في إطاب الغزل وغير الغزل، بيد أن الظاهرة تبقى إشارة إلى أن الممارسة الإبداعية التي تتاح في معطيات النص الجاهلي، أُسِّد الممارسة الواقعية فقد تلقى ظلالها على التوجه العام ولكنها لا تكون مادة الشعر التفصيلية بأي حالٍ من الأحوال (٤٤).

لقد عانى الخططة الحرمان من المثال الجمالي في واقعه، ولكنه رسم لنفسه ممارسة فنية صرفاً وذلك ما تشيّه به لوحاته نفسها فهو يعترف بأن الحبيبة تعودة وتكتب:

"قد أخفقت عهدها من بعد جدٍّبه... وكدبت حب ملهوف وما كنبا (النص ٣٦)"

وهو يعترف بأنها حين تسمع بما كابده من حرمان وشوق تنمنى له المزيد:

إذا حذفت أن الذي بي قاتلـٖ من الحبّ قاتلت: ثابت ويزيد (النص ٩٤)
بل إنه ليترف بما هو أقصى مـن ذلك وأمر فهو حين يرسم صورة رائعة
لجماله،ورد يطلق حقيقة موجعة يختم بها لوحته الغزالية:
ياعشرها السعيد ولا تراها كما نظر القدير إلى الغني (النص 7).

فماك غير تنظر إليها أفيعاد هذا اعتراف أصدق بمرارة الحرام؟

إن الذي تريد أن تخرج به من هذا كله هو أن اللوحة الغزالية عند الحطينة لم تكن أكثر من ممارسة إبداعية تابع فيها الرسوم الفنية للقصيدة الجاهلية، وعبر عن طبيعة تصوره للجمال الذي إن لم يكن متاحاً له على صعيد الواقع فإنه متاح له على صعيد الإبداع الشعري.

إن تأمل لوحات الافتتاح التي مارس فيها الحطينة مقاربة عالم المرأة.

يقيد لنا جملة حقائق أهمها:

1- أن الحطينة تابع الرسوم الفنية للقصيدة الجاهلية فمارس القول في كل اللوحات التي تشكل المرأة محورها من طلل وظلم ومحاروة ونسيب وطيف وشكوى وغزل.

2- أن قدرة الحطينة الإبداعية وتأخره في الزمان قياساً إلى الشعراء الجاهليين أتاحا له استقاء التفاصيل ورددها بمعطيات فنية متبلورة لعل أوضحها طبيعة اختياره لأسماء النساء وتركيزه على أسماء بأعيانها في كل نمط من أنماط لوحات الافتتاح وإن لم يلتزم بذلك التزاماً كاملاً، وتلك ظاهرة لا تطالعنا في أي ديوان جاهلي سابق، بل إننا نندهب إلى أن الحطينة أرسى ظاهرة أخرى لم تتألفها في الشعر الجاهلي، فقد أشارنا إلى أنه حين عمد إلى هياج بني بجاد صدى قصيدته ببيت حجا فيه.

امرأة انتقل بعده مباشرة إلى هياج بني بجاد.

وأبا بنيك فساءني في الجملة.

ولقد رأيت في النساء فؤدنتي وإن الذيل لمن تزور وكابه (النص 11).
وعلى الرغم من أن الأصفهاني ذهب إلى أن القصيدة في هواه أمه فإنا لا ننسى دليلاً على أنها كذلك، فما العلاقة بين أمه وبني بجاد؟ ولهدى فإننا نذهب إلى أن الحطينة ربما ذهب مذهباً خاصاً في هذا النص فسادام الشعراء - وهو منهم - يمارسون النسبي أو الغزل أو الطيف - وكمل هذه اللوحات تمث من مديح المرأة - في مقدمات قصائد مديحهم وفخورهم.
فلم لا يمارس هو هواء المرأة في مقدمة قصيدة الهجاء؟
إن محض ظن لا تريد أن ترفع به إلى مستوى الحقيقة الموثقة لأن ديوان الحطينة نفسه يضم أهاجيه أخرى لا يصدراها مثل هذا الافتتاح بل إن بعض أهاجيه مصدرة بلوحات طالب وسبب وغزل وعزم فضلاً عن النص الذي أشرنا إليه نص يتم لا تظير له في ديوانه.
- إن حروان الحطينة من التجارب الواقعة مع المرأة لم يلبس من قدرته على ممارسة الإبداع الجمالي الذي بدأ قادراً على أن يحل الحلم واقعاً في إطار نتاجه الشعري.
- إن انشغال الحطينة بالتكسب في شعره - وهي ظاهرة غير مألوفة بوضوح في الشعر الجاهلي - لم يحل بينه وبين توظيف الرسوم الفنية المدروسة لخدمة توجهه الشعري، حسبناها أن نتامول تحويله لوحية المحاور من مهامها في قصائد الفرسان والأجواء إلى مهمة خدمية قصيدتي المدني والهجاء لندرك أن ذلك لم يكن ليتيح إلا لقدرة إبداعية متميزه.
المصادر والأقواس:

1. من أسماء النساء التي انتسبت إليها قبائل (خفف) أم مدركة وطابخة وقمعة أبنائي الياس بن نصر أثناء: جمهرة أسباب العرب، ابن حزم الأندلس، طبعت بروت 1983، 10، (عائدة) أم مالك وتيم أبني عبد بن خزيمة بن لذي بن غالب م.ن. 174 و (ميينة) أم عثمان وأوس أبني عمرو بن أو بن الياس بن نصر، م.ن. 201... الخ.

2. من آلهتهم (اللات) و (العزى) و (منال) التي كانوا يزعمون أنهن بنات الله (عز وجل عن ذلك) ينظر كتاب الأصنام، ابن السائب الكليبي، تحقيق أحمد زكي، مصر 1965، 17-27، وفي هذه الآلهة نزل قوله تعالى: (أقرأ أنتم اللات والعزى ومنا الثامنة الأخرى أحكم الذكر وله الأنثى) الآية 33 سورة النجم.

3. جمع الدكتور عادل البياتي جملة صالحة من النصوص الميثولوجية الجاهلية تفصح عن أدوار عددهم من النساء ينظر بحثه رمز المرأة في أدب أيام العرب ضمن كتابه دراسات في الأدب الجاهلي، دار النشر المغربية، 1986، 1/9/4-44.

4. من أقدم التفسيرات تفسير ابن كثير في كتابه: الشعر والشعراء، تحقيق أحمد محمد شاكر، مصر 1967، 1/4-1/4، وابن رشيد في كتابه: العمة، تحقيق محمد محب الدين عبد الحميد، مصر 1967، (باب النسبي)، ومن البحوث المعاصرة الموسيقية في هذا الميدان كتاب بعنوان (المرأة في الشعر الجاهلي) للدكتور أحمد محمد الحوفي، وكتب آخر بالعنوان نفسه للدكتور علي الهاشمي، فضلاً عن بحوث لا موضوع

لاستقصائها في هذا البحث الموجز.
5. ينظر ديوانه، تحقيق نعماه أمين طه، مصر 1958 م، النصوص 86، 88، 82، 84، 83، 80 بترقيم المحقق، ونشره بهذه الطريقة إلى نصوص الحطينة حيثما أحلنا عليها في هذا البحث.


7. تنظر تفاصيل ذلك في الأغاني، أبو الفرج الأصفهاني، طبعة دار الكتب 151/5-151/6، 163.

8. تنظر رواية الأغاني بشأن النص 2/100 والنص في ديوانه برقم 3/3.

9. تنظر النصوص والإشارات إلى أنها في هجاء مه في الأغاني 2/126-

10. ديوانه النص 79 البيت 3، ونشره إلى أرقام نصوص الحطينة في متن البحث توخياً للاختصار.

11. ينظر ديوانه، تحقيق د. عزة حسن، دمشق 1972 م، 510، 515.

12. ينظر ديوانه، طبعة دار الكتب 1944 م، 3-300.

13. يقع هذا الإطار بيت مفرد هو النص 7 في ديوانه قاله في هجاء امرأة وقدم له محقق الديوان على أنه في هجاء زوجه.

14. الأغاني 2/177 ووفيات الأعيان، أبن خلكان، تحقيق إحسان عباس، بيروت 1972 م، 227/7 والبيت غير موجود في ديوان الحطينة.

15. ذكرها الأصفهاني في الأغاني 2/180 ثم ذكر له ولداً تائناً اسمه (إياس) 2/13/2، وله تحريف (أوس).


17. النص 5.

18. النص 54.

19. النص 77.
20. طياتات فحول الشعراء، تحقيق محمود محمد شاكر، مصر 1974م،
26/1.
21. ينظر مبحث (مدخل إلى جزيرة القصيدة العربية قبل الإسلام) ضمن كتابي
"دراسات نقدية في الأدب العربي" الموصل 1990م.
22. ينظر بحثي الموسوم "قراءة معاصرة في مقدمة القصيدة الجاهلية"،
صحيفة الأقلاع، بغداد 1980م.
23. ضم المحقق إلى مNullPointerException تبدو ذات صلة بالمديح وهى
النصوص المرقمة 53،052،051 وضمن إلى باب الهجاء تبدو تبدو
 ذات صلة بالإلهام هي النصوص المرقمة 47،88،88،87،86.
24. عن نصوصه الأخرى قسليان ذات موضوع شعري واحد تزيد عن السبعة
أبيات هي النصوص المرقمة 24،018،23،04،04،04،04،04،04،04،04،04،04،04،04،04،04،04،04،04،
فهي مقطوعات تنقل عن سبعة أبيات وعدهدها ثلاثة وستون نصاً.
25. وتنظر النصوص 02،10،02،02،02،02،02.
26. ينظر النص 7،05،57.
27. ينظر النصوص 02،02،02،02،02،02،02.
28. ينظر النص 01،01،01،01،01،01،01.
29. ينظر النصوص 01،02،02،02.
30. ينظر مبحث (حول مدلولات Роман المرأة في القصيدة العربية قبل الإسلام)
 ضمن كتابي (دراسات نقدية في الأدب العربي).
31. ينظر النصوص 7،05،92.
32. النص 99.
33. النص 07،07،07.
34. النص 39.
35. ينظر النصوص 43،54،01.
36. ينظر النص 98.
37. تنظر النصوص 1, 4, 99.
38. تقارن لوحة الظعون من النص 104 بلوحة زهير في ديوانه، طبعة دار الكتب 9–13.
39. ينظر النص 102.
40. ينظر النصان 90.
42. للتوعس ينظر مبحطي (ثلاثة أنماط تحول الصورة في القصيدة العربية قبل الإسلام) ضمن كتابي (دراسات نقدية في الأدب العربي).