تحولات صورة المرأة
في إبداع الحطيئة الشعري

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 التعبيري .

وبين ملاحم اليونان وملاحم وادي الرافدين ووادي النيل ، تبقى المرأة عنصراً فاعلاً في صنع الحدث أو عنصراً يكمن وراء الشخصية صانعة الحدث ، أما في القصص والأساطير فإنها تبقى محور الكثير من الأحداث إن لم تكن بؤرة الحدث نفسه في الكثير من الموروثات .

وفي التراث العربي في عصر ما قبل الإسلام وجدت المرأة الطريق نفسه إلى احتلال موقعها المتميز من قصصهم وأساطيرهم ، بل إن هذا الموروث يضعنا أمام حقيقة انتهاء نسب بعض القبائل إلى أسماء نساء[١] وأمام حقيقة عبادة العرب عدداً من الآلهة الإناث[٢] فضلاً عما أسنده الجهد الإبداعي إلى المرأة من أدوار في قصص الأيام والأساطير والخرافات[٣] .

أما ما وصل إلينا من تراث العصر الشعري فإنه يضعنا أمام حقيقة شاخصة لا سبيل إلى تجاوزها وهي أن المرأة أصبحت محوراً رئيساً من محاور الرسوم الفنية المتداولة للقصيدة المتعددة للموضوعات فهي صاحبة الطلل وهي الظعينة وهي الباعثة على الغزل والنسيب وهي العاذلة على الشيب أو الكرم أو

الفروسية ، وتلك حقيقة بعثت الباحثين المعاصرين على محاولة إيجاد تفسير فتعددت المحاولات وتباينت النتائج[٤] .

وليس من وكد هذا البحث متابعة تفصيل تلك الدراسات قدر ما يعنيه أن يقرر أن صورة المرأة في مقدمة القصيدة العربية المتعددة الموضوعات امتلكت قدرتها على أن تسحب المتلقي إلى تفاعل أعمق مع النص كما ذكر أبي قتيبة قديماً فضلاً عن أنها منحت الشاعر فرصة إبداع تشكيلات متعددة لها تهيئ له فرصة خلق المناخ النفسي الملائم لمعالجة موضوع نصه الرئيس من مديح أو هجاء أو رثاء أو فخر أو عتاب أو اعتذار ... الخ .

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

والحطيئة شاعر جاهلي أدرك الإسلام ، تلمذ لزهير بن أبي سلمى وقال الكثير من شعره في الجاهلية وفي حرب داحس والغبراء[٥] وكان له موقفه المتردد من الإسلام ، فقد قاتل مع المرتدين ثم عاد إلى الإسلام ، وعمر طويلاً حتى أدرك زمن معاوية ، وتوفي في خلافته سنة ٥٩ للهجرة[٦] .

ولنا أن نطمئن إلى أن تأخر الحطيئة في الزمان وانتفاعه بما تراكم من تجارب فنية نضجت وتبلورت على مدى أكثر من خمسين ومائة عام امتدت بين زمن مهلهل وامرئ القيس من جهة وبزوغ نور الإسلام من جهة أخرى ، كانت عوامل ذات أثر عميق في انفتاح المقاطع الموضوعية والتقليدية من نتاجه الشعري لاستحضار صورة المرأة بشكل أكثر عمقاً وأدق دلالة على نضج البناء الفني واستوائه .

ولكي تتضح الرؤية التحليلية لطبيعة تعامل نص الحطيئة الشعري مع صورة المرأة يبدو أن علينا أن نتابع مفردات ذلك التعامل في إطار مواجهة الشاعر لمعاناة واقعه الشخصي في إطار معالجاته الموضوعية ثم في إطار الرسوم الفنية التي تشكل الرافد الرئيس لجمالية الإبداع في النص الجاهلي .

في مواجهة الواقع :

منذ لحظة الولادة واجه الحطيئة واقعاً مأساوياً لا نعرف شاعراً جاهلياً آخر واجه ما يضاهيه ، وهو واقع كان من صنع امرأة خلفت بصمات حياتها الشاذة على حياته فجعلته يواجه شوط حياته من موقع لا يحسد عليه .

ولد الحطيئة من أمة سوداء يقال لها (الضرّاء) كانت مملوكة لا مرأة ذهلية هي زوج أوس بن مالك بن جوّية العبسي ، وذكر الرواة أن أوساً أصاب الضراء فحملت بالحطيئة فلما سألتها مولاتها عن حملها خشيت أن تذكر الحقيقة فزعمت لها أنها حملت من أخ لمولاتها كان يزورها يقال له الأفقم بن رياح الذهني ، فلما أعتقتها مولاتها ذكرت الحقيقة ، ثم إن الضراء تزوجت رجلاً من أبناء الزنا يقال له (الكلب بن كنيس) وفي أحضان الزوج الجديد ولد الحطيئة ونشأ[٧] فلما كبر وواجه طبيعة الحياة البدوية التي ترى في انتماء الرجل اللبنة الأولى والأساس لوجوده كله لم يجد لنفسه هوية واضحة ، فعاد إلى أمه يسألها عن أبيه فجعلت تخلط عليه حتى أباسته من الوقوف على أي خيط يومئ إلى نسبه ، فما كان منه إلا أن صاغ معاناته المرة في إطار أصر القدماء على أنه هجاء لهذه الأم المتبذلة وإن كان يبدو لنا أقرب إلى الشكوى منه إلى الهجاء وهو قوله :

تقولُ لي الضرّاءُ لستَ لواحـــــدٍ ولا اثنينِ فانظرْ كيف شرك أولئـــكا
وانت امروٌ تبغي أباً قد ضللتَـــهُ هيلتَ ألمّا تتقي من ضلالكـــــا[٨]

ولسنا نريد أن نتابع آثار هذه الولادة الشاذة في شخصية الحطيئة وخلقه ولكننا نستطيع أن نلمح ما تمخضت عنه من آثار خفية في توجهه الشعري ، فقد كان لغموض النسب أثر في إحساس الشاعر بتفرده في معركة مواجهة الحياة التي ما كان الفرد الجاهلي يواجهها إلا من خلال انتمائه الاجتماعي ، وكان لهذا التفرد أن يرغم الشاعر على استنفار قدراته الذاتية وحدها ، ولما كان لا يملك

من المال ولا من الشجاعة ولا من الجاه الشخصي ما يعينه على ذلك ، لم يجد بداً من أن يؤول إلى السلاح الوحيد الذي حباه به الله وهو شعره الذي وجهه للتعويض عن ذلك كله فانتزع ما هو بحاجة إليه من أيدي ممدوحيه بمديحه ، وفضح من أمسك يده عنه من مهجويه بهجائه .

إن شذوذ مسلك الحطيئة في شعره واتجاهه إلى الكسب المادي المباشر بمديحه وهجائه لا يخلو من أن يكون نتيجة تمد ببعض جذورها إلى واقع شاذ صنعته امرأة تخلت عن القيم المثلى للمجتمع فلفظها المجتمع ولفظ من ولدت فكان لابد لهذا الوليد من أن يشق طريق الحياة بأي معول يتاح له أن يشق به الصخور.

بيد أن ذلك كله لا يغرينا بالموافقة على ما ذهب إليه بعض القدماء وتابعهم عليه المحدثون حين رووا بعض نصوصه على أنها في هجاء أمه[٩] ذلك أن النصوص نفسها لا تقدم ما يقطع بأنه قالها في أمه دون غيرها من النساء ، فالحطيئة لم يتورع عن هجاء النساء هجاءً مقذعاً من خلال أهاجيه لمن هجاه من الرجال ، فهو يقول في مقطوعة من ثلاثة أبيات في هجاء قدامة العبسي :

وعزَّتْ عليكَ الفحلَ سوداءُ جونةٌ　　وقد تنجلُ الأرحامُ في كلِّ منجلِ[١٠]

وهي صورة لا تبتعد كثيراً عما عرفناه عن صورة مأساة الحطيئة نفسه ، ولولا أن البيت يقع ضمن أبيات موجهة إلى قدامة العبسي لصح الزعم أن الحطيئة هجا أمه بهذا البيت وأن ضمير المخاطب فيه موجه إلى الذات .

ويقع في دائرة الإقناع في هجاء النساء صور أخرى ضمنها الحطيئة أهاجيه لبعض الرجال ، فهو يهجو امرأة الزبرقان في بيت يقع ضمن مقطوعة من ستة أبيات في هجاء الزبرقان فيقذع في هجائها حد الإفحاش (النص ٧٣) ويهجو أم الحصين بن لقمان ببيت يقع ضمن مقطوعة من خمسة أبيات في هجاء الحصين فيقذع حد الافحاش أيضاً (النص ٧٤) ويهجو صخر بن أعيا

فيروي قصة زوج الكاهلي الذي فركته فسقته السم (النص ٨٤) ويهجو قدامة العبسي وقومه فيشبه أفعالهم بأفعال (الإماء العواهر) (النص ٧٨) .

إن هذه الصور مجتمعة تشير إلى أن الحطيئة لم يكن يتورع عن هجاء من يمت إلى مهجوّيه بصلة من النساء ، وتلك ظاهرة لا نعدم ما يضاهيها في الدواوين الجاهلية ، فبشر بن أبي حازم يهجو أم مهجوه أوس بن حارثة بن لأم الطائي في عدد من أهاجيه له[١١] وزهير بن أبي سلمى الذي لم يمارس الهجاء كثيراً يقذع في هجاء نساء بني الصيداء الذين نهبوا إبلاً وعبداً له فلا يتورع عن الإفحاش[١٢] ، بيد أن الحطيئة استكثر من هذا التوجه وأفرط فيه ، ولسنا نستبعد أن تكون مأساة ولادته ذات أثر في ذلك ولكننا نستبعد أن يكون ما ورد في ديوانه من هجاء النساء مصدراً بما يشير إلى أنه قاله في أمه كان مما قاله في أمه فعلاً ، ونمضي بذلك ثلاث مقطوعات أشرنا إلى أن الأصفهاني روى أنها في هجاء أمه ووردت في ديوانه بهذا التصدير أولاها مقطوعة برواية ابن السكيت قدمها محقق الديوان بقوله (وقال يهجو أباه وأمه) تقع في تسعة أبيات ليس فيها من هجاء امرأة إلا البيت الأول وهو قوله :

ولقد رأيتُك في النساءِ فسُؤْتَني وأبا بنيكِ فساءَني في المجلس (النص ٦١)

وبعد البيت يدخل الحطيئة مباشرة في هجاء بني بجاد دون أية عودة إلى هجاء المرأة التي قيل البيت الأول فيها .

ولنا أن نعيد تأمل البيت الأول لنتأكد أنه من المحتمل أن يكون في أية امرأة بقدر احتمال كونه في أمه لو كان بيتاً منفرداً بيد أن تصدره ثمانية أبيات كلها في هجاء بني بجاد يرجح احتمال كونه في امرأة منهم – ولم تكن أمه منهم– فضلاً عن احتمال آخر سنطرحه في موضع لاحق من البحث .

تبقى بعد ذلك مقطوعتان روى الأصفهاني أنهما في هجاء أمه وصدرهما محقق الديوان بهذا التقديم أولاهما من أربعة أبيات مطلعها .

تنَّحي فاجلسي منّـــا بعيـــداً　　أراحَ اللهُ منكِ العالمينـــــا　(النص ٦٤)

والأخرى من أربعة أبيات مطلعها

جزاكِ اللهُ شـــراً مـــن عجـــوزٍ　　ولقّـــاكِ العقوقَ من البنيـــنِ　(النص ٦٥)

وكلتا المقطوعتين لا تقدمان أي دليل داخلي على أنهما في أمـــه ، فهمـــا مما يحتمل أن يكون فيها أو في أية امرأة سواها[١٣] .

إن متابعتنا لهذه النصوص تؤكد لنا أن الحطيئة لم يمعن في هجاء أمه بل إن ما ثبت لدينا أنه قاله في أمه (تقول لي الضراء ...) لم يكن هجاء قدر ما كان عرضاً لمأساة ميلاده التي ظلت آثارها تلاحقه شوطاً طويلاً من حياته ، ومن هنا ينبغي أن ننطلق في تقويم موقفه من المرأة على صعيد واقعه الحياتي .

لقد فقد الحطيئة أصالة انتمائه الاجتماعي بفقدانه هوية الانتماء الأســـري التي لم يمتلكها قط فتحول بانتمائه إلى عالم أصغر هو الأسرة التي كونها هو من زوجه وبناته وأبنائه ، ففي هذه الأسرة وفي انتمائه لها وانتمائها له أفرغ كـــل إحساسه القاتل بالحاجة إلى الانتماء .

ذكر الرواة أنه نوى سفراً بمفرده فلما تجهز قال لزوجه مداعباً :

عدّي السنينَ لغيبتـــي وتصبّـــري　　وذري الشهورَ فإنّهنَ قصـــــارُ

فقالت له

اذكرْ صبابتنا إليكَ وشوقَنـــــا　　وارحمْ بناتِكَ انهـــنَّ صغـــــارُ

فقال : حطو لا رحلت أبداً[١٤]

ولا يخلو ذكر (بناتك) دون (بنيك) من دلالة على ذكاء زوج الحطيئة التي لامست أرق أحاسيس زوجها التي أدركت أنها لا تستطيع أن تحركهـــا إلا بـــذكر (بناته) ، ولم لا ؟ ألم تر زوجها يكني نفسه باسم إحدى بناته حتى اشـــتهر بـــــ

(أبي مليكة) مع أن له ولدين هما (أوس) و (سوادة)[١٥] أو لم تسمعه يشترط على من ينزل فيهم من ممدوحيه ألا يسمعوا بناته غناءً "لأن الخنساء رقبة الزنا؟"[١٦] .

إن حرص الحطيئة على زوجه وبناته هذا الحرص إشارة واضحة إلى موقع نساء أسرته من حياته الشخصية وذلك ما نستبعد معه أن تكون أمه – وهي من النساء في أسرته – هدف سهام الهجاء التي ذهب الذاهبون إلى أنه قالها فيها .

بيد أن هذه الحقيقة لا تلغي حقيقة أخرى وهي أن الحطيئة استكثر من هجاء النساء في مقطوعات برأسها استكثاره من هجاء الرجال ، بل أنه ليبدو متفرداً بهذه الظاهرة فضلاً عما أشرنا إليه من مشاسكته شعراء عصره في هجاء النساء ضمن قصائد هجاء الرجال والقبائل ، على أن ذلك لا ينبغي أن يغرينا بتصور موقف خاص من المرأة لذاتها ، فالحطيئة شاعر يقوم أكثر من دليل على أن بواعث جل أماديحه وأهاجيه تنبثق من مواقف شخصية لا تتحكم فيها الفعالية القبلية ، والفعالية القبلية تكاد تنحصر في الرجال وحدهم في المجتمع البدوي ، أما المواقف الشخصية فهي مفتوحة للتعامل مع الرجال ومع من يمت إليهم بسبب من النساء بل إنها مفتوحة للتعامل مع النساء بشكل مباشر ومن هنا ينبغي أن نلتمس علة الكثافة النسبية لأهاجي النساء في ديوان الحطيئة. أما في إطار تقويم منزلة المرأة الاجتماعية في نظر الحطيئة فإننا نستطيع أن نلمحه في بضعة ظواهر تشيع في المقاطع الموضوعية من قصائده ، فهو يمنح بعض ممدوحيه مرتبة الفروسية المتميزة من خلال تصوير مدى عنايتهم بالسبايا وإكرامهن وإحلالهن محل الأهل ، فهو يقول في عيينة بن حصن الفزاري :

وبكرٍ فلاها من نعيمٍ غريزةٍ　　مصاحبةٍ على الكراهينِ فارك
يقُلنَ لها لا تجزعي أن تبدّلي　　بأهلكِ أهلاً والخطوبُ كذلكِ[١٧]

وعلى الرغم من أن الصورة مما يتردد في الدواوين الجاهلية فإن إلحاح الحطيئة عليها بلغت النظر ، فهو يعود إليها في قصيدة مديح قالها في الوليد بن عقبة[١٨] ثم يعود إليها في قصيدة فخر[١٩] وتلك حقيقة تومئ إلى قناعة الحطيئة بالمكانة الأثيرة التي ينبغي أن تحتلها 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 هوانها عند بعض مهجويه شاهداً على هوانهم ، ولنا أن نتأمل ذلك في قوله في بني بجاد :

لا يصبرونَ ولا تزالُ نساؤهم تشكو الهوانَ إلى البئيسِ الأبأسِ

****

تركوا النساءَ مع الجيادِ لمعشرٍ شُمسِ العداوةِ في الحروبِ الشوَّس (النص ٦١)

أما بنو كليب فهو يمدحهم بأن أيديهم أيدي المرأة الصناع :

هُمُ صنَعٌ لجارهم وليست يدُ الخرقاءِ مثلَ يدِ الصَّناعِ (النص ١٨)

أن ما يمكن رصده في شعر الحطيئة من صور تومئ إلى طبيعة نظرته إلى المرأة ليس مما انفرد به وحده ، فهو مما يشيع في دواوين الجاهليين ، بيد أن متابعتنا لهذه الصور ظلت تهدف إلى مواجهة ما بدا مسلماً به في دراسات سابقة من أن المرأة ظلت تستدر من شعر الحطيئة الهاجس السلبي ابتداءً بهجاء أمه وانتهاء بهجاء زوجه .

وإذ يتقرر لدينا أن الحطيئة تعامل مع صورة المرأة في مضامين المقاطع الموضوعية من قصائده تعامل سابقيه ومعاصريه من الجاهليين والمخضرمين يكون لنا أن نفرغ لمتابعة الصورة الجمالية التي رسمها للمرأة في مضامين المقاطع التي تعارف الجاهليون على أن تكون رسوماً فنية تتصدر قصائدهم المتعددة الموضوعات .

في جماليـــة الإبـــداع :

منذ أن أرسى أمرؤ القيس رسوم القصيدة الجاهلية ، وخرج بالشعر عن حدود (الأبيات يقولها الرجل في حاجته)[٢٠] كان للقصيدة الجاهليـــة أن تمـــارس تلك الرسوم التي غدت أشبه بالتقليد الثابت في القصائد المتعددة الموضـــوعات ، بيد أن الدواوين الجاهلية – ومن بينها ديوان امرئ القيس نفسه – لـــم تقتصـــر على القصائد المتعددة الموضوعات ، فالدراسة الإحصائية تقرر أن القصائد ذات الموضوع الواحد والمقطوعات القصيرة والأرجاز ظلت تشكل أنماطاً شائعة إلـــى جانب القصائد المتعددة الموضوعات .

وفي القصيدة المتعددة الموضوعات تتسلل صورة المـــرأة إلـــى لوحـــات معينة من مقطع الافتتاح ، وتتباين طبيعة حضورها بين مقطع وآخـــر ، وبـــين قصيدة وأخرى ، وبين شاعر وآخر ، فالمرأة صاحبة الطلل في اللوحة الطلليـــة بوجه عام ، ولكن ملامحها تكاد لا تظهر إلا إذا تعمد الشاعر أن يفتح أفق اللوحة الطللية للوحة نسيب أو غزل ، أما لوحة النسيب التي قد ترد هي نفسها افتتاحـــاً فإن الشاعر يفرغ فيها لبث لواعجه لفراق من أحب ، ولكنه يعمـــد إلـــى رســـم محاسن المرأة في لوحة الغزل التي قد ترد لوحة فرعية من لوحة الطلل أو لوحة النسيب أو قد ترد افتتاحاً قائماً برأسه .

وفي لوحة الظعن تختفي صورة المرأة الراحلة فإن بدا أن الشاعر يعـــالج مأساة فراقه من يحب فهو يبدو منشغلاً بوصف الظعائن نفسها ووصف مسارها واختفاء معالم الظعن عن ناظريه وكذلك هو الشأن في لوحة الطيف التي يبـــدو الشاعر منشغلاً فيها بعجبه من زيارة من يحب على بعد ما بينه وبينها من زمان ومكان .

أما مقطع الرحلة فإنه يستحضر صورة الناقة ثم يفتحهـــا عـــن طريـــق التشبيه لصورة حمار وحش أو ثور وحش أو نعامة ، وربما يستحضر صـــورة فرس الصيد أو فرس الرحلة الذي تنفتح صورته عن طريق التشبيه أيضاً لمشهد

مطاردة عقاب لقطاة ، وفي هذه المشاهد كلها لا تحقق المرأة أي تصور يذكر(٢٢).

وفي إطار الرسوم الفنية التي غدت تقليداً في القصائد المتعددة الموضوعات يكون لنا أن نتأمل مدى (واقعية) حضور المرأة في معاناة الشاعر الخاصة من خلال تأملنا لحضور المفردات الأخرى من طلل وظعن وناقة وفرس ووحش صحراء في تلك المعاناة ، بتعبير آخر بوسعنا أن نقرر أن مفردات لوحات الافتتاح والرحلة شواخص لا يخلو منها واقع الحياة الصحراوية ولكن تكرر حضورها في التجارب الشعرية وتفاوت طبيعة استحضارها في كل نص شعري من نصوص الشعر الواحد وتباينها أحياناً وارتباط ذلك التفاوت وذلك التباين بتفاوت طبيعة كل موضوع رئيس دفع إلى قول النص وتباينه أمور تغري بالزعم بأن جمالية الإبداع هي الخلفية التي تسيطر على طبيعة استحضار كل مفردة فضلاً عن طبيعة معالجتها التفصيلية ، ومن هنا يكون لنا أن نذهب إلى أن صورة المرأة في الرسوم الفنية للقصيدة الجاهلية رهينة بلحظات الإبداع الفني للقصيدة سواء كانت تلك الصورة مستلة من واقع تجربة الشاعر الشخصية أم من محض إبداعه الخاضع لسطوة العرف الشعري الصارم .

وعلى الرغم مما تزعمه من رسوخ الارتباط بين الرسوم الفنية وموضوع النص الرئيس فإن لكل شاعر منطلقاته الخاصة مع مفردات تلك الرسوم ، ولكي تتضح منطلقات الحطيئة في تعامله مع صورة المرأة في عملية الإبداع ضمن الإطار التقليدي للقصيدة سنعمد إلى متابعة إحصائية في جملة نتاجه الشعري تفرغ بعدها لدراسة صورة المرأة في الرسوم الفنية التي استحضرت تلك الصورة ونتأمل الأبعاد الجمالية التي تحققت في إبداعه الشعري .

يضم ديوان الحطيئة ستاً ومائة نص شعري قسمها محقق الديوان ثلاثة أبواب ، أولها باب المديح ويضم ستين نصاً وثانيها باب الهجاء ويضم سبعة وثلاثين نصاً وثالثها باب المتفرقات ويضم تسعة نصوص(٢٣) .

وتتوزع نصوص الحطيئة الستة والمائة بين الأنماط الشعرية الأربعة التي أشرنا إليها عند حديثنا عن أنماط الشعر الجاهلي فثمة رجز وثمة مقطوعات وثمة قصائد ذات موضوع واحد وثمة قصائد متعددة الموضوعات والنمط الأخير هو محور الدراسة في هذا البحث ومجموع النصوص التي تقع في إطاره أربعة وثلاثون نصاً هي النصوص المرقمة : ١، ٣، ٧، ٢٥، ٢٦، ٢٧، ٣٥، ٣٦، ٣٨، ٣٩، ٤٠، ٤١، ٤٣، ٤٤، ٤٧، ٥٠، ٥٤، ٥٧، ٥٨، ٦١، ٧٧، ٨٥، ٨٩، ٩٠، ٩٢، ٩٨، ٩٩، ١٠٠، ١٠١، ١٠٢، ١٠٣، ١٠٤، ١٠٥، ١٠٦[٢٤].

وفي إطار الرسوم الفنية للقصيدة المتعددة الموضوعات يستحضر الحطيئة صورة المرأة للتعامل مع تفاصيلها من زوايا متباينة بيد أن النصوص الأربعة والثلاثين التي أشرنا إليها لا تتماثل في هذه العملية الإبداعية بل أن عدداً من هذه النصوص لا يوظف اللوحات التي يفترض فيها حضور صورة المرأة ومن هنا يكون علينا أن نحدد أولاً طبيعة اللوحات الموظفة في كل نص وطبيعة تسلسلها في المسرد الآتي :

لوحـــات النص وتسلسلهـــا	أرقام النصوص	عددها
طلل – غزل – نسيب – ناقة مشبهة بحمار وحش ثم بثور وحش .	١٠٢	١
طلل – ظعن – ناقة	٤٣	١
طلل – نسيب	١٠٣	١
طلل – غزل	٥٠،٧	٢
طلل – ظعـن	٥٤	١
طلل – ناقة	٥٧،٤٤	٢
طلـــل	١٠٦،٨٥،٤١	٣
محاورة عاذلة	٩٢،٣٥،٢٧،٢٦،٢٥	٥
طيف – غزل – ناقة	٤٧	١
طيف – ظعن – غزل	٩٩	١
طيف – غزل	٣٦	١
طيـــف	٣٨	١
ظعن – غزل – ناقة	١٠٤،١	٢
ظعن – غزل	٩٨	١
ظعن – شكوى	٤٠	١
ظعن – ناقة	٣	١
نسيب – غزل	٩٠،٧٧	٢
شكـوى	٨٩	١
غزل – طيف – ناقة	٣٩	١
هجاء امرأة	٦١	١
ناقة أو بعير	١٠١،١٠٠،٥٨	٣
فرس	١٠٥	١
		٣٤

ومن خلال المسرد يتضح أن اللوحات التقليدية تتردد في قصائده بالأعداد والنسب الآتية :

اللوحـــــة	عدد مرات ورودها	نسبتها إلى مجموع لوحات الرسوم التقليدية وعددها ٦١	نسبتها إلى مجموع النصوص ذات الرسوم التقليدية وعددها ٣٤
الطلـــل	١١	%١٨,٠٣	%٣٢,٣٥
محاورة العاذلة	٥	%٨,١٩	%١٤,٧٠
الطيـــف	٥	%٨,١٩	%١٤,٧٠
الظعـــن	٨	%١٣,١١	%٢٣,٥٢
النسيـــب	٤	%٦,٥٥	%١١,٧٦
الشكـــوى	٢	%٣,٢٧	%٥,٨٨
الغـــزل	١٢	%١٩,٦٧	%٣٥,٢٩
هجـــاء المرأة	١	%١,٦٣	%٢,٩٤
ناقة الرحلـــة	١٢	%١٩,٦٧	%٣٥,٢٩
فرس الرحلـــة	١	%١,٦٣	%٢,٩٤

وواضح أن اللوحات التي تفتح تفاصيلها لحديث المرأة بشكل مباشـر أو غير مباشر هي اللوحات الثمانية الأولى من المسرد الذي أثبتناه .

أما اللوحة الطللية التي رأينا أنها ترد لوحة افتتاح وحيـدة فـي ثلاثـة نصوص وترد لوحة افتتاح مشفوعة بلوحات أخرى في النصوص الثمانية الأخر فإنها تكاد لا تقترب بذاتها من صورة المرأة وإن بدت منبثقة من معاناة الوقوف على آثارها التي خلفتها بعد الرحيل ، والحطيئة يصرح في بعض لوحاته الطللية باسم صاحبة الطلل فهي (هند) (النصوص ٧،٤٤،٥٠،١٠٣) وهـي (سـليمى) (النصان ٤٣ ، ٨٥) وسلمى (النص ٤١) وهي (أم مالك) (النص ١٠٦) بيـد أن لوحاته الطللية لا تشف عن خلجات نفسية تومئ إلى علاقة ما بصـاحبة الطلـل

بوجه عام ، فهو يتابع التقليد الشائع في ذكر موضع الطلل والمواضع المحيطة به في عدد من نصوصه .

عفا الرسُّ والعلياءُ من أمِّ مالكٍ　　فبِركُ فوادي واسطٍ فمنُيمُ (النص ١٠٦)[٢٥]

على أنه قد يضرب إضراباً عن ذكر أي موضع من مواضع الطلل[٢٦] وتلك ظاهرة لم ترد إلا حين ينشغل الحطيئة عن استكمال المستلزمات الفنية بكثافة تفاصيل الموضوع الرئيس للقصيدة وتتردد تفاصيل تقليدية أخرى في لوحة الحطيئة الطللية فتعفو الريح والمطر والزمن آثار ديار الحبيبة الراحلة.

يا دارَ هندٍ عفتْ إلا أثافيها　　بينَ الطريِّ فصاراتٍ فواديها
أربى عليها ولِيٌّ ما يغيِّرُها　　وديمه حلبَتْ فيها عَزاليها
قد غيَّر الدهرُ من بعدي معارفها　　والريحُ فادَّفَنَتْ منها مغانيها
جرَتْ عليها بأذيالٍ لها عُصُفٍ　　فأصبحتْ مثل سحق البُرْدِ عافيها (النص ٤٤)[٢٧]

وقد يعرض الحطيئة عن تفاصيل تقليدية أخرى : ففي كل لوحاته الطللية لا يرد للتؤي ذكر إلا في نصين (النصان ٤١ ، ١٠٢) أما الأثافي فلا ذكر لها مطلقاً .

وقد يتابع الحطيئة سابقيه فيذكر الحيوان الذي يعمر الطلل بعد رحيل أصحابه ولكن ذلك نادر أيضاً .

عفا مسحلانٌ من سُليمى فخامرُه　　تمشّى به ظلمانُه وجآذرُهُ (النص ٤١)[٢٨]

وإن كانت لوحات الحطيئة الطللية لا تومى بذاتها – كما قلنا – إلى وشيجة واضحة بالمرأة ولا تعنى بإبراز ملامحها فإن الحطيئة لا ينفض يده تماماً من إشاعة أجواء الأسى التي يذكي فراق الأحبة لهيبها في جوانحه قبل أن يغادر اللوحة إلى ما قد يشفعها به من نسيب أو ظعن أو غزل ، فهو شديد الحرص

على تصوير ما يذرفه من دمع عند شواخص الطلل الداثر ، بل إنه ليحرص أحياناً على لوحة فنية لتلك الدموع .

أمن رسم دارٍ مربعٍ ووصيفُ　　لعينيكَ من ماسِ الشؤونِ وكيفُ
رشاش كغربيْ هاجريَ كلاهما　　له داجنٌ بالكرَّتين عليفُ
إذا كرَّ غرباً بعدَ غربِ أعادَهُ　　على رغمهِ وافي السِّبالِ عنيفُ
تذكرتُ فيها الجهلَ حتى تبادرتْ　　دموعي وأصحابي عليَّ وقوفُ (النص ٥٧)

على أن الأمر يبقى رهناً بالهاجس الفني أكثر من كونه ناتج تجربة ذاتية صرف .

لنا بعد هذا كله أن نعد اللوحة الطللية في شعر الحطيئة نهضت بمهمة الإيماء إلى حضور المرأة في معاناته الفنية بيد أن تفاصيلها لم تعن كثيراً 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 الغزل أو النسيب أو الظعن إلى الطلل ، ففي هذه اللوحات تنفتح التفاصيل بأقدار متفاوتة لمنح صورة المرأة أبعاداً جمالية أكثر وضوحاً وأشد تعبيراً عن طبيعة موقع المرأة من معاناة الحطيئة الذاتية والفنية على السواء .

وتكاد لوحة المحاورة التي يفتتح الحطيئة بها خمسة من نصوصه لا تبتعد كثيراً عن لوحة الطلل في ظاهرة افتقارها الشديد إلى الحضور الواضح لصورة المرأة ، بل إن اللوحة لتفتقر حتى إلى ما رأيناه شائعاً في بعض لوحات الحطيئة الطللية من تعبير عن خلجات نفسية تومئ إلى علاقة فصم الرحيل عراها وخلف الشاعر لحسرته ودموعه .

وليس ذلك كله بوجه تميز في لوحات محاورة الحطيئة فطبيعة لوحة المحاورة في الدواوين الجاهلية متجهة إلى استحضار شخصية المرأة عنصراً

محاوراً في موضوعات بأعيانها مارسها الفرسان والأجواد فجعلوا المرأة عاذلة تلومهم على ما يقدمون عليه من تضحية بالنفس أو بالمال ليردوا عليها بما يؤكد عزمهم على تجاوز عذلها إلى ما هم مجبولون عليه ، وتلك صيغة قد توحي بأن هؤلاء الشعراء كانوا ينقلون حواراً داخلياً يثور في داخل أنفسهم إلى صيغة الحوار الخارجي(٣٠) .

والجديد عند الحطيئة أنه نقل هذا الحوار إلى مقدمات قصائد المديح والهجاء فهو يحاور (أمامة) التي صرح بأنها (عرسه) في جميع لوحات حواره ليقنعها بأن قصده الممدوح هو السبيل إلى ما يصبوان كلاهما إليه .

قالت أمامةُ عرسي وهي خاليةٌ　　إن المطامعَ قد صارت إلى قلـلِ
آمرتُ نفسي فقالت وهي خاليةٌ　　إن الجوادَ ابنُ دُقّاعٍ على العللِ (النص ٢٥)

وتتباين الصيغ التفصيلية ولكن اسم (أمامة) يبقى القاسم المشترك بين أكثر اللوحات(٣١) . أما ملامح (أمامة) وطبيعة العلاقة معها فلا أثر لها سواء في نصوص المديح أم في نصوص الهجاء وذلك ما يؤكد هيمنة الصيغة التقليدية التي مارسها الفرسان والأجواد حين جعلوا العاذلة محض عنصر حوار لا ملامح له ، فلعل ذلك هو السر في أن لوحة المحاورة لا تفضي إلى لوحة غزل أو نسيب أو ظعن تعمق مدلول العلاقة بالمرأة سواء في ديوان الحطيئة أم في دواوين سابقيه من الشعراء .

وفي الإطار التقليدي أيضاً تختفي الملامح التفصيلية للمرأة في لوحة الطيف التي يجعلها الحطيئة لوحة افتتاح وحيدة في نص واحد من نصوصه ويجعلها لوحة افتتاح مشفوعة بلوحة غزل في نصين آخرين ومشفوعة بلوحتي ظعن وغزل في نص رابع ويجعلها لوحة ثانية بعد افتتاح بلوحة غزل في نص خامس .

ويبدو حضور شخصية المرأة في لوحة الطيف عند الحطيئة أوضح منه في لوحة المحاورة فهي تزور الشاعر في منامه بعد أن يهجع صحبه لتهيج في قلبه ما ينبغي أن تهيجه على بعد ما بينه وبينها من مسافات .

ألا طرقَتْنا بعدما هجعُوا هندُ　　وقد سرنَ غوراً واستبانَ لنا نجدُ
ألا حبَّنا هندٌ وأرضٌ بها هندُ　　وهندٌ أتى من دونها النأيُ والبعدُ (النص ٣٨)

إنه الحرمان والبعد والوحشة التي تثيرها أجواء الصحراء ليلاً وقد هجع رفاق السفر وتركوا الشاعر يعاني لوعة الوجد ، وهكذا ترق العواطف وتتدفق فيتكرر اسم هند ثلاث مرات في البيت الثاني ليشيع القناعة بهذا الاتشداد العنيف إلى المرأة البعيدة القريبة .

وتبقى (هند) صاحبة الطيف في نص آخر (٣٢) ولكنها تغدو (أمامة) في نصين آخرين (٣٣) وتغدو (أم معبد) في نص آخر لعل الذي تحكم في اختيار هذه الكنية له هو قافية الدالية[٣٤] .

وقد يختصر الحطيئة لوحة طيفه اختصاراً حتى تغدو صدر بيت يهرع في عجزه إلى الغزل :

طافتْ أمامةُ بالركبانِ آوزةً　　يا حسنَهُ من قوامٍ ما ومُنْتَقبا (النص ٣٦)

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

وكما تثير زيارة الطيف ما تثيره من دهشة ولواعج يكون رحيل الحبيبة في لوحة الظعن مدعاة ألم ممض يعصف بجوانح الشاعر وإن بقي التوجه التقليدي هو المنطلق في تشكيل التفاصيل الأساسية .

وترد لوحة الظعن لوحة افتتاح وحيدة في نص واحد وترد لوحة افتتاح شفوعة بلوحة غزلية في ثلاثة نصوص ولوحة افتتاح مشفوعة بلوحة شكوى في نص واحد ولوحة ثانية بعد افتتاح طللي في نص واحد ولوحة ثانية بعد افتتاح بالطيف في نص واحد .

ويصور الحطيئة مجموعة الظعائن فلا يتحدث عن ظعينة بعينها في بعض نصوصه :

أرى العيرَ تحدى بين فنٍّ ومنارجٍ　　كما زال في الصبحِ الأشاءُ الحواملُ
فتَبعتُهم عينيَّ حتى تفرَّقت　　مع الليلِ عن ساقِ الفريد الجمائلُ (النص ٣)[٣٥]

ولكنه يحدد في نصوص أخرى فيشير بضمير المفرد إلى الظعينة[٣٦] أو يسمي الظعينة فتكون (ليلى) في جميع لوحات الظعن التي صرح فيها بالأسم[٣٧].

وفي لوحة الظعن يعلن الحطيئة عن معاناته التي يبعثها الشوق ويذكيها استذكار ما كان من متع اللقاء بالظعينة التي يصور محاسنها حتى تكاد اللوحة تستحيل نمطاً من لوحات الغزل المباشر :

شاقتك أظعانٌ ليلى يوم ناظرةٍ بواكر
في الآلِ يرفعها الحداة كأنها سحقٌ مواقر
كظباءِ وجرة ساقهنَّ إلى ظلال السدر ناجر (النص ٤٠)

وقد يعزف الحطيئة عن الظعينة نفسها لينشغل بوصف طريق الرحيل وما تمر به الظعائن من شواخصه ، ويستمر في المتابعة حتى يبلغ الظعن غايته وحتى تستغرق لوحة الظعن عشرة أبيات فتذكر قارئها بلوحة ظعن زهير في مطولته[٣٨] ولكنه ما يكاد ينتهي من هذه اللوحة الوصفية الغنية برسم المعالم والشواخص حتى يهرع إلى الظعينة نفسها ليرسم بعض ملامحها :

وفي الظعائنِ لو ألممتَ بهنَّكةٌ　　بالزعفران لعوبٌ جيبُها شرقُ (النص ١٠٤)

ثم يفتح أفق اللوحة للوحة غزل يتدفق فيها الوصف المتلهف لاستجلاء معالم جمال المرأة الخلاب .

ولا يخلو وصف الظعن من ملامح جمالية تنبئ عن ترف الظعينة وتشي بمتابعة التقليد الجاهلي فالكل حمر كالدم :

يعالين رقماً فوق عَقمٍ كأنّه　　دمُ الجوفِ يجري في المذابحِ واشلُهُ (النص٥٤)

والظعائن يرحلن فيبدون لعين الناظر كصف النخيل السامق فهن (خيبري دوالج – النص ٩٨) أو (سحق مواقر – النص ٤٠) وربما بدون كصغار النخيل فهن (أشاء حوامل – النص ٣) .

وعلى الرغم من غياب الصورة الجمالية للمرأة نفسها في لوحة الظعن الجاهلية بوجه عام فإن الحطيئة لا يعرض عن تصوير تعلقه بالظعينة وشوقه إليها وصبابته بها :

كما هاج الصبابةَ يوم مرّت　　عوامدَ نحو واقصةَ الحمولُ (النص ٤٣)

وترق لوحة النسيب عند الحطيئة فتشف عن مشاعر مكبوته يبعثها أسى الفراق على ندرة تلك اللوحات في افتتاح قصائده ، فهو يفتتح نصين من نصوصه بلوحة نسيب يشفع كل واحدة منها بلوحة غزل ، وفي نص آخر يجعل لوحة النسيب لوحة ثانية بعد اللوحة الطللية ويجعلها لوحة ثانية في نص آخر يفتتحه بلوحة طللية تعقبها لوحة غزل .

ولنا أن نلاحظ أن النسيب والغزل يجتمعان في ثلاثة من هذه النصوص الأربعة ، وذلك ما يتيح لنا القول بأن لوحة النسيب تستمد حدة انفعالها من أجواء التأمل الجمالي الصرف الذي يشيعه الحطيئة في لوحاته الغزلية بشكل حاد.

وعلى الرغم من اختصار بعض اللوحات اختصاراً شديداً ، فإن هذا التداخل الرفيق بين النسيب والغزل يبقى قادراً على استكناه أعماق التجربة النفسية والجمالية حتى حين تقع كل لوحة من اللوحتين في بيت مفرد :

أشاقتكَ ليلى في اللمامِ وما جَرَتْ　　بما أزهقتْ يوم التقينا وضرَّتِ
كطعم الشمولِ طعمُ فيها وفارةٌ　　من المسكِ منها في المفارقِ ذُرَّتِ (النص٩٠)

وكما استدر الطلل دموع الحطيئة في أكثر من لوحة من لوحاته الطللية كان لفراق الأحبة أن يستدر الدموع نفسها حين تتداعى الذكريات ولا يبقى من صبوات اللقاء إلا لفح النار بين الجوانح :

كأنَّ دموعي سحُّ واهية الكُلى　　سقاها فروّاها من العينِ مخلفُ
يشد العُرى منها على ظهر غربةٍ　　عسيرُ القياد ما تكادُ تصرفُ
فلا هند إلا أن تذكر ما خلا　　تقادمَ عصر والتذكرُ يشعفُ
تذكرتُ هنداً من وراء تهامةٍ　　ووادي القرى بيني وبينك منصفُ (النص١٠٣)[٣٩]

وعلى الرغم من أن الحطيئة ذكر اسم (هند) في لوحته هذه التي جاءت بعد لوحة طلل كانت هند صاحبة الطلل فيها وذكر اسم ليلى في لوحة نسيب أخرى (النص ٩٠) فإنه لم يعن بذكر اسم المرأة في لوحتي نسيبه الأخريين ، وغياب اسم المرأة في لوحة النسيب الجاهلية ظاهرة شائعة لعلها يمكن أن تعزى إلى طبيعة اللوحة التي اقتضت أن يكون عنصر المرأة غائباً حاضراً فيها فهي لا تعدو حدود طرح هموم الشاعر وهو يعاني من فراق لا أمل في لقاء بعده .

ولا نستطيع أن نحدد باعث لوحتي الشكوى اللتين تردان في ديوان الحطيئة وتتصدر إحداهما قصيدة هجاء له وترد الأخرى لوحة ثانية بعد لوحة افتتاح بالظعن ، بيد أننا قد نذهب إلى أن الأمر لا يخلو من إيماء إلى فراق المرأة لاسيما في اللوحة الثانية التي بدت قريبة من أجواء التعبير عن أسى فراق الظعينة .

يا ليلةً قد بتُّهـــــــا بَجدُودِ نومِ العيـــنِ ساهـــرْ
وردَتْ عليَّ همومُهـــا ولكلِّ واردةٍ مصـــــادرْ
إما تباشرْكَ المهمـــومُ فإنّها داءٌ مخامـــــــر
ولقد تقضّيها الصـــريـ ـمةُ عنكَ والقلقُ المذافِر (النص ٤٠)

وإشارة النص إلى الرحيل وقطع الصحراء الموحشة على جمل ضخم قد توحي بالرحيل وراء (اظعان ليلى) التي وصف رحيلها في اللوحة الأولى من النص نفسه .

أما لوحة الشكوى الأخرى فقد تكون منبثقة من طبيعة غرض القصيدة الرئيس الذي أتجه به إلى هجاء قومه الذين ظلموه حقه من الميراث (النص ٩٩) ولهذا فإن البحث عن ظلال صورة للمرأة فيها قد لا يتمخض عن شيء ذي بال .

أما الصورة التشخيصية لمعالم جمال المرأة وفتنتها فإنها تتدفق في لوحات الغزل التي حفل بها ديوان الحطيئة فترددت ضمن لوحات افتتاحه اثنتي عشرة مرة .

ولا تنفرد لوحة الغزل بالافتتاح في أي من النصوص الأثني عشر التي وردت فيها ، بل إنها لم ترد لوحة افتتاح أولى إلا في نص واحد منها أعقبتها لوحة طيف ، أما في النصوص الأخرى فهي ترد لوحة ثانية بعد اللوحة الطللية في ثلاثة نصوص منها وترد بعد النسيب في نصين منها وبعد الطيف في نصين منها وترد لوحة ثالثة بعد الطيف والظعن في نص واحد منها وترد لوحة ثانية بعد الظعن في النصوص الثلاثة الأخيرة منها .

وفي اللوحات الغزلية يعمد الحطيئة إلى التركيز على المتعة الحسية التي تبعثها محاسن الحبيبة فهو يتابع تلك المحاسن بدقة ليقيم من مفرداتها المبثوثة مثاله الجمالي الرائع :

آثرتُ أدلاجي على ليلٍ حـــــرةٍ　　هضيم الحشا حسانةِ المتجـــردِ
إذا النومُ ألهاها عن الزادِ خلّهـــا　　بعيدَ الكرى باتتْ على طيٍّ مجـــدِ
إذا ارتفقتْ فوق الفراشِ حسبتهـــا　　تخافُ أنبتاتَ الحضر مـــا لم تشدَّدِ
وتضحي غضيضَ الطرف دوني كأنما　　تضمّن عينيها قذىً غيرُ مفســـدِ
إذا شئتُ بعد النومِ ألقيـــتُ ساعدي　　علـى كفلٍ ريانَ لـم يتخـــــدَّدِ
لها طيبُ ريّـا إن نأتني وان دنـــت　　دنتْ عبلةٌ فوق الفراشِ الممهـــدِ
خميصة ما تحت النطـــاقِ كأنهـــا　　عسيبٌ نما في ناضرٍ لم يخضـــدِ
تُفـــرق بالمـــدرى أثيثاً كأنـــــهُ　　على واضحِ الذفرى أسيلُ المقلـــدِ
تضوّعُ رياها إذا جئـــــت طارقـــاً　　كريحِ الخزامى في نباتِ الخلي الندي
ولما رأت من في الرجـــال تعرضت　　حياءً وصدّت تتقي القوم باليدِ (النص٣٩)

والحطيئة – شأنه شأن الشعراء الجاهلين بوجه عام – مولـع بتصـوير ترف الحبيبة وغناها عن أن تبتذل محاسنها في العمل فهو يعود إلى هذا الـنمط من التصوير بأساليب أدائية مختلفة فالحبيبة :

غذيـــــةٌ بين أبواب ودورٍ　　سقاها بردُ رائحـــةِ العشـــيِّ
منعمةٌ تصون إليك منهـــا　　كصونكَ من رداءِ شرعبيٍّ (النص٧)

وهي من النعمة بموضع يتيح له أن يقول :

وإذ تقوم إلى الطراف تنفســت　　صُعُداً كما يتنفسُ المبهورُ (النص١٠٢)

وهي من الغنى وغضارة العيش بحيث توحي له صورتها بقوله :

لا تطعمَ الزاد إلا أن تُهبَّ لـــه　　كما يصادى عليه الطاعمُ السنقُ
ولا تأرّى لما في القدير ترصدهُ　　ولا تقومُ بأعلى الفجرِ تنتطقُ (النص١٠٤)

وكما هو شأن لوحات الغزل الجاهلية حفلت لوحـات الحطيئـة الغزليـة بالتركيز على جوانب بأعيانها من معالم فتنة الحبيبة ، فهو يركز علـى طبيعـة

الأجواء الحالمة التي يبعثها عبير الحبيبة وطيب رائحتها في عـدد وفيـر مـن نصوصه :

يظل ضجيعها أرجاً عليـــه　　مفارقها من المســك الذكيِّ (النص٧)

****

لها طيب ريا أن تأتني وإن دنت　　دنت عبلة فوق الفراش الممهدِ (النص٣٩)

****

خوداً لعوباً لها ريّـا ورائحـةٌ　　تشفي فؤادَ رديِّ الجسمِ مسقامِ (النص٥٠)

****

ترى الزعفرانَ الوردَ فيهنَّ شاملاً　　وإن شئتَ مسكاً خالصاً لونه ذفرْ (النص٧٧)

****

كطعم الشمولِ طعم فيها وفـــارةٌ　　من المسكِ فيها في المفارقِ ذُرَّتِ (النص٩٠)

****

عبيرٌ ومسك آخر الليلِ نشرُهـــا　　بـــــه بعد غلّاتِ البخيلِ تجودُ (النص ٩٩)

****

لأسيلةِ الخدينِ خرعبـــة لهـــا　　مســـكٌ يعلُّ بجيبها وعبيـرُ (النص١٠٢)

****

وفي الظعائنِ لو ألمحتَ بهنكـــةٌ　　بالزعفرانِ لعوبٌ جيبُها شرقُ (النص ١٠٤)

وواضح أن منافذ الحطيئة إلى تصوير طيب رائحة الحبيبة لا تقوم علـى منطلق واحد ، فهو يركز على (طيب رياها) حينا ، ويحدد أنواع الطيـب التـي تفوح منها بين زعفران ومسك وعبير حيناً آخر بل أن ضـجيعها ليصـيب مـن عبيرها فيظل أريجها يفوح منه .

ويتأمل الحطيئة محاسن الحبيبة فيرصد أدق معالم الجمال ليسـتدر مـن إحساسه الغامر بفتنتها أرق ما يتمخض عنه الإبداع مـن أداء جمـالي ، فثغـر

الحبيبة يذكر الشاعر بطعم المدامة الممزوجة بماء مزنة جرت بها الصبا فكان قطرها أشهى من المدامة نفسها .

إذا ذقتَ فاها قلتَ طعمُ مداحةً　　بنطفةِ جونٍ سال منه الأباطحُ
غريض جرت فيه الصَّبا بين منحنى　　وأعياصِ سدرٍ بينهنَّ مراوحُ (النص٩٨)

وتتكرر صورة الخمرة الممزوجة بماء رائق في مواضع أخرى[٤٠] ، أما الثغر نفسه فحسب صورته الجمالية أن تتجلى في صيغة إبداعية يضمنها قوله :

إذ تستبيك بمصقولٍ عوارضُهُ　　حمشِ اللثاتِ ترى في غربه شنبا (النص٣٦)

ويتابع الحطيئة معالم الجمال ليرسم لوحة الحسن الباهر التي لا يجمعها نص واحد بل تتوزع بين جملة نصوص الغزل ليكون مجموع لوحاته الغزلية إطارها النهائي ، فحذا الحبيبة معتدلان يميلان إلى الطول :

لأسيلةِ الخدين خرعبة لها　　مسكٌ يعلُّ بجيبِها وعبيرُ (النص ١٠٢)

وشعرها أثيث ينحدر على خديها الأسيلين

تفرق بالمدرى أثيثاً كأنه　　على واضح الذفرى أسيل المقلد (النص٣٩)

وهي ذات بشرة ناعمة بيضاء تزين الحلى جيدها الأبيض الناعم فتزيده فتنة وبهاءً :

إلى طفلةِ الأطرافِ زين جيتها　　مع الحلي والطيبِ المجاسدُ والخمرْ
من البيضِ كالغزلانِ والغرِّ كالدمى　　حسانٍ عليهنَّ المعاطف والأزرْ (النص٧٧)

والذي ينبغي أن يلاحظ في غزل الحطيئة أنه لم يعن إلا بوصف معالم الحسن الظاهر لكل عين في الأعم الأغلب مما يوحي بأن تجاربه مع المرأة لم تكن لتعدو النظر المعجب بالجمال لذاته نستثني من ذلك الدالية التي مطلعها :

آثرت إدلاجي على ليلِ حرةٍ هضيمِ الحشا حسانةِ المتجردِ (النص ٣٩)

والتي رأينا أنه تابع فيها أوصاف الجسد الخفية بشيء من التفصيل ، فثمة (حشا هضيم) وخصر (تخاف انبتاته) وثمة (كفل ريان لم يتخدد) و (بطن خميص) ... الخ .

والذي يغلب على الظن أن الدالية نفسها لم تنبثق عن تجربة شخصية حية قدر انبثاقها عن تجربة فنية صرف ، روى الأصفهاني بإسناده عن حماد الراوية أن رجلاً دخل على الحطيئة وهو مضطجع على فراشه وإلى جانبه سوداء قد أخرجت رجلها من تحت الكساء فقال له : ويحك أفي رجلكَ خف ؟ قال: لا والله ، ولكنها رجل سوداء . أتدري من هي ؟ قال : لا . قال : هي والله التي أقول فيها : وآثرت أدلاجي على ليل حسرة . وذكر البيتين . والله لو رأيتها يا ابن أخي لما شربت الماء من يدها . قال : فجعلت تسبه أقبح سب وهو يضحك[٤١] .

فإن صحة الرواية كان لنا أن نتأمل مدى قدرة الحطيئة الفنية على رسم ملامح الجمال الأنثوي من منطلق إبداعي صرف ، أما تلك الصور الجمالية التي أشرنا إلى أنها موزعة على نصوصه فقد يصح الظن في أنها كانت تتضافر لتصور المثال الجمالي الذي ظل الحطيئة يعبر عن حرمانه منه أكثر من تعبيره عن تمتعه به ، وبهذا نستطيع تفسير هذه الصور المتناثرة للجمال المعنوي الذي لا تتيح لنا ظروف الحطيئة الشخصية أن نتوقع أنه كان متاحاً له ، فأنى له وهو الشاعر الذي يبعثه التمر واللبن على المديح والهجاء أن يتطلع إلى الفوز بهذه الكنوز الجمالية التي صورها في شعره ؟

أنه الفن الذي يصوغ من الحرمان تجارب فريدة ، وبهذا نستطيع أن تفسر استطراده في متابعة المشبه به وترك الصورة الجمالية المشبهة التي تبدو

كأنها الباعثة على القول ، فهو حين يعمد إلى تشبيه رمز الأنوثة الجمالي بالظبية الجمالية حتى يكاد ينسى صورة الحبيبة التي شبهها بها :

كنا نيةٌ دارُهـا غربـةً　　تجدُ وصالاً وتُبلي وصـالا
كعاطية من ظبـاء السلي　　لِ حسانةِ الجيد تزجي غـزالا
تعاطى العضاه إذا طالهـا　　وتقرو من البنت أرطى وضـالا
تصيفُ ذروةَ مكنونـةً　　وتبدو مصابَ الخريفِ الحيـالا
مجاورةً مستجيرَ السـرا　　ةِ أفرغتِ الغرُّ فيه السَّجـالا
كـأن بحافية والطمـافِ　　رجالاً لخميرَ لاقـت رجالا (النص ٤٧)

وليس الحطيئة السابق إلى ذلك فالشعر الجاهلي حافل بصيغ الاستطراد في وصف المشبه به في إطار الغزل وغير الغزل ، بيد أن الظاهرة تبقى إشارة إلى أن الممارسة الإبداعية هي التي تتحكم في معطيات النص الجاهلي ، أما الممارسة الواقعية فقد تلقي ظلالها على التوجه العام ولكنها لا تكون مادة الشعر التفصيلية بأي حال من الأحوال(٤٢) .

لقد عانى الحطيئة الحرمان من المثال الجمالي في واقعه ولكنه رسم لنفسه ممارسة فنية صرفاً وذلك ما تشي به لوحاته نفسها فهو يعترف بأن الحبيبة تعده وتكذب :

قد أخلفتْ عهدَها من بعد جدَّتِـهِ　　وكذبت حب ملهوف وما كذبا (النص٣٦)

وهو يعترف بأنها حين تسمع بما يكابده من حرمان وشوق تتمنى له المزيد :

إذا حُدِّثت أن الذي بيَ قاتلـي　　من الحبِّ قالتْ : ثابتٌ ويزيدُ (النص٩٩)

بل إنه ليعترف بما هو أقسى من ذلك وأمر فهو حين يرسم صورة رائعة لجمال هند يطلق حقيقة موجعة يختم بها لوحته الغزلية :

يعاشرِها السعيدُ ولا تراهـــا　　يعاشـــرُ مثلَهـا جـــدُّ الشقـــيِّ
فمالك غيرُ تنظـارٍ إليهـــا　　كما نظر الفقيرُ إلى الغنـــيِّ (النص٧)

أفبعد هذا اعتراف أصدق بمرارة الحرمان ؟

إن الذي نريد أن نخرج به من هذا كله هـو أن اللوحـة الغزليـة عنـد الحطيئة لم تكن أكثر من ممارسة إبداعية تابع فيها الرسـوم الفنيـة للقصـيدة 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 الحطيئة مقاربة عـالم المـرأة يقدم لنا جملة حقائق أهمها :

١ - أن الحطيئة تابع الرسوم الفنية للقصيدة الجاهلية فمارس القول في كـل اللوحات التي تشكل المرأة محورها من طلل وظعن ومحـاورة ونسـيب وطيف وشكوى وغزل .

٢ - أن قدرة الحطيئة الإبداعية وتأخره في الزمـان قياسـاً إلـى الشـعراء الجاهليين أتاحا له استيفاء التفاصيل ورفدها بمعطيات فنية متبلورة لعـل 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 لنـذهب إلـى أن الحطيئة أرسى ظاهرة جديدة أخرى لم نألفها في الشعر الجـاهلي ، فقـد أشرنا إلى أنه حين عمد إلى هجاء بني بجاد صدَّر قصيدته ببيت هجا فيه امرأة انتقل بعده مباشرة إلى هجاء بني بجاد .

ولقد رأيتُكِ في النساء فسؤتني　　وأبا بنيكِ فساءنـــي في المجلـــسِ
إنّ الذليلَ لمنْ تزورُ ركابُـــــه　　رهطَ ابن جحش في مضيقِ المجلسِ (النص٦١)

وعلى الرغم من أن الأصفهاني ذهب إلى أن القصيدة في هجاء أمه فإننا لا نلمس دليلاً على أنها كذلك ، فما العلاقة بين أمه وبني بجاد ؟ ولهذا فإننا نذهب إلى أن الحطيئة ربما ذهب مذهباً خاصاً في هذا النص فمادام الشعراء – وهو منهم – يمارسون النسيب أو الغزل أو الطيف – وكل هذه اللوحات نمط من مديح المرأة – في مقدمات قصائد مديحهم وفخرهم فلم لا يمارس هو هجاء المرأة في مقدمة قصيدة الهجاء ؟

إنه محض ظن لا نريد أن نرقى به إلى مستوى الحقيقة الموثقة لأن ديوان الحطيئة نفسه يضم أهاجي أخرى لم يصدرها بمثل هذا الافتتاح ، بل إن بعض أهاجيه مصدرة بلوحات طلل ونسيب وغزل وظعن فضلاً عن أن النص الذي أشرنا إليه نص يتيم لا نظير له في ديوانه .

٣ – إن حرمان الحطيئة من التجارب الواقعية مع المرأة لم يثلب من قدرته على ممارسة الإبداع الجمالي الذي بدأ قادراً على أن يحيل الحلم واقعاً في إطار نتاجه الشعري .

٤ – إن انشغال الحطيئة بالتكسب في شعره – وهي ظاهرة غير مألوفة بوضوح في الشعر الجاهلي – لم يحل بينه وبين توظيف الرسوم الفنية المتداولة لخدمة توجهه الشعري ، وحسبنا أن نتأمل تحويله لوحة المحاورة من مهمتها في قصائد الفرسان والأجواد إلى مهمة خدمة قصيدتي المديح والهجاء لندرك أن ذلك لم يكن ليتاح إلا لقدرة إبداعية متميزة .

المصادر والهوامش :

١. من أسماء النساء التي انتسبت إليها قبائل (خندف) أم مدركة وطابخة وقمعة أبناء الياس بن نصر أنظر : جمهرة أنساب العرب ، ابن حزم الأندلسي ، طبعة بيروت ١٩٨٣م ، ١٠ ، و (عائذة) أم مالك وتيم ابني عبيد بن خزيمة بن لؤي بن غالب م.ن ١٧٤، و (مزينة) أم عثمان وأوس أبني عمرو بن أو بن الياس بن نصر ، م.ن ٢٠١ ... الخ .

٢. من آلهتهم (اللات) و (العزى) و (مناة) التي كانوا يزعمون أنهن بنات الله (عزّ وجل عن ذلك) ينظر كتاب الأصنام ، ابن السائب الكلبي ، تحقيق أحمد زكي ، مصر ١٩٦٥م ، ١٦-٢٧ ، وفي هذه الآلهة نزل قوله تعالى: ((أفرأيتم اللات والعزى ومناة الثالثة الأخرى ألكم الذكر وله الأنثى)) الآية ٥٣ سورة النجم .

٣. 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 ، ١٩٨٨م ، ٤٠٩/١-٤٤٠ .

٤. من أقدم التفسيرات تفسير ابن قتيبة في كتابه : الشعر والشعراء ، تحقيق أحمد محمد شاكر ، مصر ١٩٦٧م ، ٧٤/١ ، وابن رشيق في كتابه : العمدة ، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ، مصر ١٩٥٦ م ، (باب النسيب) ومن البحوث المعاصرة الموسعة في هذا الميدان كتاب بعنوان (المرأة في الشعر الجاهلي) للدكتور أحمد محمد الحوفي ، وكتاب آخر بالعنوان نفسه للدكتور علي الهاشمي ، فضلاً عن بحوث لا موضع لاستقصائها في هذا البحث الموجز.

٥. ينظر ديوانه ، تحقيق نعمان أمين طـه ، مصـر ١٩٥٨م ، النصـوص ٨٠،٨٣،٨٦ بترقيم المحقق ، وسنشير بهـذه الطريقـة إلـى نصـوص الحطيئة حيثما أحلنا عليها في هذا البحث .

٦. تنظر سيرته ووفاته في كتابي : شعر أوس بن حجر ورواته الجـاهليين، بغداد ١٩٧٩م ، ٦٢-٨٣ .

٧. تنظر تفاصيل ذلك في الأغاني ، أبو الفرج الأصفهاني ، طبعة دار الكتـب ٢/١٥١-١٦٠ ، ١٦٣ .

٨. تنظر رواية الأغاني بشأن النص ٢/١٦٠ والنص في ديوانه برقم ٦٣.

٩. تنظر النصوص والإشارات إلى أنها في هجاء أمه في الأغاني ٢/١٦٢-١٦٣ وهي في ديوانه بالأرقام التي سنذكرها عند حديثنا عنها .

١٠. ديوانه النص ٧٩ البيت ٣ ، وسنشير إلى أرقام نصوص الحطيئة في متن البحث توخياً للاختصار .

١١. ينظر ديوانه ، تحقيق د. عزة حسن ، دمشق ١٩٧٢م ، ٥،٢١،٩١.

١٢. ينظر ديوانه ، طبعة دار الكتب ١٩٤٤م ، ٣٠٠-٣٠١.

١٣. يقع في هذا الإطار بيت مفرد هو النص ٦٧ في ديوانه قاله فـي هجـاء امرأة وقدم له محقق الديوان على أنه في هجاء زوجه .

١٤. الأغاني ٢/١٧٧ ووفيات الأعيان ، ابن خلكان، تحقيق إحسان عبـاس ، بيروت ، ١٩٧٢م ، ٧/٦٧ والبيت غير موجود في ديوان الحطيئة .

١٥. ذكرها الأصفهاني في الأغاني ٢/١٨٠ ثم ذكر له ولداً ثالثاً اسمه (إياس) ٢/١٦٣ ولعله تحريف (أوس) .

١٦. ينظر ديوانه ٦٧ ، فلاها : فصلها ، الكراهين : الكراهية .

١٧. النص ٥ .

١٨. النص ٥٤ .

١٩. النص ٧٧ .

٢٠. طبقات فحول الشعراء ، تحقيق محمود محمد شاكر، مصر ١٩٧٤م ، ٢٦/١ .

٢١. ينظر مبحث (مدخل إلى جنية القصيدة العربية قبل الإسلام) ضمن كتابي "دراسات نقدية في الأدب العربي" ، الموصل ١٩٩٠م .

٢٢. ينظر بحثي الموسوم "قراءة معاصرة في مقدمة القصيدة الجاهلية" ، مجلة الأقلام ، بغداد ١٩٨٠ .

٢٣. ضم المحقق إلى باب المديح نصوصاً لا تبدو ذات صلة بالمديح وهي النصوص المرقمة ٥١،٥٢،٥٣ وضم إلى باب الهجاء نصوصاً لا تبدو ذات صلة بالهجاء هي النصوص المرقمة ٨٦،٨٧،٨٨،٩٧ .

٢٤. عن نصوصه الأخرى قصائد ذات موضوع شعري واحد تزيد عن السبعة أبيات هي النصوص المرقمة ١٨،٢٤،٣٣،٤٦،٥٥،٧١،٨٤،٨٨ فضلاً عن نص واحد من الرجز هو النص المرقم ٩٧ ، أما سائر النصوص فهي مقطوعات تقل عن سبعة أبيات وعددها ثلاثة وستون نصاً .

٢٥. وتنظر النصوص ٤١،٤٣،٤٤،٥٠،٥٤،٨٥،١٠٢،١٠٣ .

٢٦. ينظر النصان ٧ ، ٥٧ .

٢٧. وتنظر النصوص ٧،٤١،٤٣،٥٧،٨٥،١٠٣ .

٢٨. وينظر النصان ٥٠ ، ١٠٦ .

٢٩. وتنظر النصوص ٨٥ ، ١٠٢ ، ١٠٣ .

٣٠. ينظر مبحث (حول مدلولات رموز المرأة في القصيدة العربية قبل الإسلام) ضمن كتابي (دراسات نقدية في الأدب العربي) .

٣١. تنظر النصوص ٢٧ ، ٣٥ ، ٩٢ .

٣٢. النص ٩٩ .

٣٣. النصان ٣٦ ، ٤٧ .

٣٤. النص ٣٩ .

٣٥. وتنظر النصوص ٤٣ ، ٥٤ ، ١٠٤ .

٣٦. ينظر النص ٩٨ .

٣٧. تنظر النصوص ١ ، ٤٠ ، ٩٩ .

٣٨. تقارن لوحة الظعن من النص ١٠٤ بلوحة زهير في ديوانه ، طبعة دار الكتب ٩-١٣ .

٣٩. وينظر النص ١٠٢ .

٤٠. ينظر النصان ١ ، ٩٠.

٤١. الأغاني ٢٠١/٢ .

٤٢. للتوسع ينظر مبحثي (ثلاثة أنماط تحول الصورة في القصيدة العربية قبل الإسلام) ضمن كتابي (دراسات نقدية في الأدب العربي) .