الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

كلية الآداب والفنون **قسم اللغة والأدب العربي**

أطروحة لنيل شهادة دكتوراه في الأدب العربي
الموسومة بـ:

الخصائص الأسلوبية في شعر الصعاليك (الشنفري أنموذجا)

اعداد الطالب
حرشاوي جمال

: اشراف أستاذ:
بوقربة الشيخ

أعضاء لجنة المناقشة:

حبار مختار	جامعة وهران 1	أستاذ	رئيسا
الشيخ بوقربة	جامعة وهران 1	أستاذ	مقررا
حسن بن مالك	جامعة وهران 1	أستاذ	مناقشا
منصوري مصطفى	جامعة سيدي بلعباس	أستاذ محاضر -أ-	مناقشا
بن ناجي ملاح	جامعة سيدي بلعباس	أستاذ محاضر -أ-	مناقشا
معراجي عمر	جامعة سيدي بلعباس	أستاذ محاضر -أ-	مناقشا

السنة الجامعية : 2015-2016 م.

❖بسم الله الرحمن الرحيم❖

❖ وبـه نسـتعيـن❖

قل ابن الوردي:

«إن تجد عيبا فسد الخللا

جلّ من لا عيب فيه وغلا»

إ هـد ا ء

إلى من مرّت طفولتي بدونها، و مرّ شبابي بدونها،وبقيت على وتيرة وحدتي بعيدا عنها لتراني و تقترب منّي،ولا أنا كدت أعلم الحقيقة فأجفل بحثا عنها.....

إلى أمّي.....

شكر

لـشّكـر لله دائـما و أبـدا،

إلا أن مـن لم يشكـر الناس لم يشكر الله ، لذلك أتقدم بجزيل شكري إلى أستاذي الفاضل المشرف الأسـتـاذ الدكتور الشيخ بوقرين الذي كـان نعم السند بسعة صـدره و جميل صبره،وسديد رأيه، وقدرته على التحفيز.

كـما أشكر زوجتي و أبنائي أمينة و محمد و إلياس الذين سرقت من وقتهم لإنهاء بحثي،ولا أنـسى كل الأساتذة الأفاضل وزملائي وكل من وقف معي دأبا وأعانني بالكتاب و الكلمة .

مقـــــدمـة

لقد حظي موضوع الشعر والمسألة الشعرية باهتمام الفلاسفة والنقاد والبلاغيين والعروضيين منذ أحقاب ضاربة في الزمان؛ وتؤكد هذه الخطوة وفرة المصنفات التي وصلتنا، وتنوّع الاتجاهات التي سلكها المصنفون، وكذلك تواصل المناقشات بشأن الشعر والشعرية. لهذا أصبح من الضروري على عهدنا الراهن؛ استنهاض حركة نقدية واسعة ترمي إلى قراءة التراث الأدبي والشعري قراءة نقدية واعية تكشف عن خباياه، وخصائصه الفنية والأسلوبية.

إن هذا الاستنهاض بمقومات التراث الأدبي والشعري لا يعني –البتة– استهلاكاً جاهزاً لآليات النقد وأدواته ومناهجه، بل على العكس إننا ندعو إلى ضرورة إيجاد مناخ علمي وفكري ملائم، يكون وثيق الصلة بالنقد المتصوّري الذي يقوم على ضبط المتصوّرات النقدية، وإقامة الشبكات المصطلحية.

ونعني بالمتصوّر النقدي حصول صورة الشيء في العقل بطريقة تكون مرادفة للعلم؛ وبهذا تكون المتصوّرات هي المعاني العامة المجرّدة ويفرّق الفلاسفة بين المتصوّر البعدي على أساس أن المتصوّر القبلي متقدّم على التجربة، وأن المتصوّر البعدي يعتمد منها؛ ويكون الناتج من تحديدات الفلاسفة، وتعريفاتهم للمتصوّر النقدي، هو نزوع البناء المتصوّري إلى إبراز الكيفية التي يفكر بها الباحث في مجالات المعرفة، وإظهار قدرته على التكييف والتجريد.

من هذا المنطلق، أردت إلقاء الضوء على تراث الصّعاليك الشعري في العصر الجاهلي، وتبيان خصائصه الأسلوبية وبذلك يهدف هذا البحث إلى مدارسة هذا

التراث الشعري، على أساس فهم طبيعته، ذلك أن شعر الصّعاليك هو شكل من أشكال العملية الاجتماعية، مما جعله يمتاز بالتعبير عن الغرضية والتّفاعل معها.

وقد دفعتني أسباب عديدة إلى اختيار البحث في شعر الصّعاليك، أُجملها فيما يأتي:

أولاً —من خلال الدراسة والمتابعة والتقصّي، لم أجد بحوثا ذات علاقة مباشرة بشعر الصّعاليك، باستثناء بعض الدراسات التي أرخت لحركة الصّعاليك بصورة عامة، فقد عالج أصحاب هذه الدراسات شعر الصّعاليك معالجة أفقية بعيدة عن روح هذا الشعر وهذه هي الإشكالية الكبرى التي أردتُ أن أميط عنها اللثام قدر المستطاع، وهي قضية اللغة الشعرية، والخصائص الأسلوبية عند الشعراء الصّعاليك وعليه، فإن هذا البحث يسعى إلى تقديم دراسة تعني بموضوعات هذا الشعر، وتكشف عن خصائصه الفنية، كما ارتأيتُ أن تكون الزاوية التي أطلّ منها على شعر الصّعاليك — كما أشرت– هي لغته الشعرية على اعتبار أن القصيدة هي فن استخدام الألفاظ التي تخلق بنية حيّة، وانسجاماً متميّزاً بين عناصرها المختلفة ويحقق هذا الانسجام بين مستويات القصيدة التأثير في المتلقي من خلال تلك اللغة الشعرية التي تعكس شخصية الشاعر، وما استوعبه من ثقافة عصره، لتصبح القصيدة بناء تساهم فيه كل بواعث الشاعر النفسية وحواسه في تشكيلها.

ثانيا — لقد وجدتُ أن هذا المنحنى الجديد من الدراسات النقدية المعاصرة يكشف عن مزايا التعبير، ذلك أن مهمة النقد هي الكشف عن مكوّنات البنية اللغوية للعمل الأدبي، وطريقة عملها، وتحليل هذه الجزئيات؛ لتوضيح العلاقات التي

تربط بينها. كل ذلك قصد الحديث عن مستويات النص الشعري، لتحديد القيم الجمالية التي ينطوي عليها هذا العمل الإبداعي.

ثالثا – يقدّم تراث الصّعاليك الشعري مادة غنية توزعت على موضوعات شعرية يغلب عليها الفخر، والوصف والتمرّد، وغيرها، كما توفّر هذه المادة الشعرية بحسب المعطيات السابقة، أعني نماذج شعرية قابلة للطرح المنهجي الحديث، كما أن هذه المادة الشعرية على الرغم من أهميتها التاريخية والأدبية والفنية، ما تزال حقلا بكراً خاصاً يحتاج إلى دراسات نقدية عديدة؛ ذلك أن الدراسات النقدية –على اختلاف مشاربها وتوجّهاتها– تسعى إلى قراءة التشكيل اللغوي للعمل الإبداعي بمناهج مختلفة؛ لأن الغاية واحدة، وإن اختلفت السبل، كما أن قراءة البنية اللغوية للعمل الإبداعي إلى ربط البنية اللغوية بفاعليتها الجمالية والفنية في إنتاج النص الأدبي والشعري.

رابعا – لقد سعينا إلى الإطلاع على الدراسات التي تناولت قراءة تراث الصّعاليك الشعري؛ وهي –على قلّتها– حاولت سبر أغوار شعر الصّعاليك، والنهوض به لإدراك نوعي، لا يظهر في المضمون فحسب، وإنما يمثل هذا الإدراك النوعي طفرة نوعية تلامس جميع مستويات اللغة الشعرية في شعر الصّعاليك.

لقد بدأنا في جمع مادة البحث، وقد صادفنا دراسات قليلة نزرة بالقياس إلى الدراسات الأدبية في العصر الجاهلي، كما تبيّن لنا أن الفارق بين اقتراح موضوع هذا البحث، وبين إنجازه هو فارق زماني نوعي لا يتعلق في درجته بالتراكم المعرفي فحسب، وإنما هو فارق يتصل بالوعي نفسه؛ لأن ملازمة الموضوع المقترح مدة طويلة،

وقراءته في مختلف نواحيه بالقراءة النقدية الواعية تارة، وبالتأمل تارة أخرى، اقتضت تعديلا لا يتصل بالطرح المنهجي فقط، بل يتعلّق –أيضا– بزاوية الرؤية، من هنا أدركنا أن موضوع البحث، بحسب صيغة عنوانه وموضوعه ينطوي على فخّ منهجي ونظري؛ إذ يتعدى لنا لفظ: (الخصائص الأسلوبية) إلى الثورة التي أحدثتها الأسلوبية في المتصوّرات النقدية الحديثة؛ وهي دلالة سياقية تضمر مقولة ذهنية عن الثورة التي أحدثها الشعراء الصّعاليك في التقاليد الشعرية على عهدهم، وخاصة نظام القصيدة الشعري.

لقد تأكد لنا ذلك الفخ المضمر في صيغة العنوان المقترح للبحث، وازدادت مخاطره عندما تصفحنا جملة من الدراسات النقدية التي تناولت شعر الصّعاليك.

والواقع أن ما طرحناه – ولو كان مجرد حدس قابل للمناقشة– يدخل في توخي النقد الذاتي في كل ما نفعل قصد ضبط الموضوع، وتحديد حقله، وحصر منظومته المصطلحية.

إن المادة الشعرية التي درسناها في هذا البحث، هي مادة طرقها الشعراء الصّعاليك في ديوانهم الشعري، فقد تعاملنا مع هذه المادة الشعرية بوصفها مادة ارتبط إبداعها بظروف تاريخية وحياتيه خاصة، كما حرصنا على التزام هذا الخيار المنهجي، وتوخينا استبعاد أية مقولة لا تستدعيها المادة الشعرية في أيّ مستوى من مستويات المدارسة والتحليل. وحرصنا –أيضاً– على مقاربة تمرّد الصّعاليك، ما دامت المادة هي مادة شعرهم، لذا فإن تمرّد الصّعاليك كان من داخل المادة لا من خارجها، وقد

تطلّب هذا الأمر –أيضاً– دراسة هذه المادة الشعرية في ضوء علاقات اقترانها بجميع موضوعات شعر الشعراء الصّعاليك.

ثمّ إن ربط مادة البحث بموضوعات شعر الصّعاليك هي خطوة أولية، لكنها خطوة ضرورية لابد منها، لأن مهمّة استكشاف الخصائص الأسلوبية في شعر الصّعاليك، وخاصة في لامية العرب للشّنفرى تستلزم معرفة قبلية بالظاهرة النقدية وجزئياتها؛ وهذا الأمر يدفع الباحث إلى ضبط المفاهيم المتعلقة بالأسلوبية؛ إذ كيف نستطيع دراسة مقوّمات الأسلوبية المطّردة ذات الامتداد الواسع، كالإيقاع والأوزان والقوافي –مثلا– في شعر الصّعاليك، أو دراسة الصيّغ اللغوية المختلفة من غير أن يكون لنا معرفة كافية، وشاملة عن قائمة الأوزان والقوافي والصيّغ اللغوية في شعر الصّعاليك.

إن البحث الذي نقترحه، بالقياس إلى الإشكالية التي ينهض عليها الطرح المنهجي يستلزم ضبطا صارما، وتحديدا دقيقا للحقل المعرفي المدروس، لا يشمل جهاز أدواته الإجرائية فحسب، بل يشمل –أيضا– الطرح النظري والفكري.

لقد استقر موضوع البحث على العنوان الآتي:

الخصائص الأسلوبية في شعر الصّعاليك

(الشّنفرى نموذجاً)

الواقع أن تناول الخصائص الأسلوبية في شعر الصّعاليك، والتركيز على الشّنفرى ولاميته، يحدد حقل التناول المعرفي، وهو: حقل الأسلوبية، غير أن الأسلوبية لم تعد بحكم الثورة العلمية التي عرفتها العلوم الإنسانية في العقود الأخيرة، علماً

واحداً، أو نسقا من المفاهيم المتجانسة إنها على العكس من ذلك، تتضمن اتجاهات، ومدارس متعددة، ومتباينة، وهذا التباين هو في حقل الدراسة يضع البحث في حيّز معرفي شائك، ومعقد يفرز –بالضرورة– إشكاليات تطلبت خيارات نجملها فيما يأتي:

1- الاعتماد على الاستقرار العلمي للحقل المعرفي؛ قصد استكشاف الأرضية التي تقوم عليها المدارس، والاتجاهات الأسلوبية المختلفة.

2- لقد قرّر الاستقراء العام، الاعتماد على النص، لأن كل المدارس الأسلوبية تدعو إلى الانطلاق من النصّ، لأن الأسلوبية تستهدي خطاب النص فينكشف عن المنهج وآلياته، لذا نجد أن الحدس الناتج عن الممارسة الفعلية للنقد، هو عملية أولية ضرورية، لذا يجب الحرص في هذه الخطوة التي نلج بها عالم النص إلى تحري الموضوعية والقياس الكمّي، أي الإحصاء.

من هذا المنطلق يجب علينا الانطلاق من النص، وتتبّع خطابه بالملاحظة والحدس للكشف عن الوقائع الأسلوبية وذلك بالاعتماد على أمرين اثنين:

أ– يهدف الأمر الأول إلى التمييز بين الوقائع الأسلوبية والوقائع اللسانية؛ لأن الوقائع اللسانية تعدّ مجالا مشتركاً بين النص، والاستعمال العام للغة.

ب– أما الأمر الثاني، فهو تمييز الوقائع الأسلوبية المتواترة بانتظام عن الوقائع الأسلوبية المعزولة وغير المنتظمة لأن الهدف من الدراسة هو التعرّف على درجة الانزياح التي تؤلف باضطرادها المنتظم، الخصائص الأسلوبية في نص أو في نصوص؛ ويكون بالتالي الانزياح القليل وغير المنتظم لا يمثل هدف المعاينة أو موضوعها.

وقد تمّ تناول هذا الموضوع في مدخل وأربعة فصول، وخاتمة لخصت نتائج البحث.

1/ المدخل:

تناول هذا المدخل النظري التأسيس للأسلوبية فدرستُ مفهومها، وعلاقتها بالأسلوب في النقد العربي الحديث، وقد حاولتُ التركيز –في هذا القسم على استقصاء ما هو مشترك بين اتجاهات الأسلوبية ومدارسها المختلفة، كما تطرّقت إلى موقع النظريات الأسلوبية الحديثة في الغرب، وكذلك علاقة الأسلوبية بالبلاغة وبالأسلوب كما عمدت إلى توظيف ما يوفّره التراث من أدوات إجرائية، ومعارف متوافقة مع الأسلوبية ومناهجها المختلفة؛ لقد لجأتُ إلى هذا الخيار لأسباب ضرورية أملاها الطّرح المنهجي الذي يتمثّل في الحرص على خصوصية اللّغة الشّعرية؛ لأن شعر الصّعاليك يحظى بأكثر من تحديد؛ فهو نظم شاعريّ للواقع الملموس، يصل بمقارباته إلى فكرة أصيلة عن الإنسان والعالم والكون.

2- الفصل الأوّل:

عالجت في هذا الفصل الإطار الفكري والاجتماعي لطائفة الصّعاليك، وكذلك أسباب تصعلكهم، وخروجهم عن نظام القبيلة، كما تعرضت إلى ظاهرة الصّعلكة في العصر الجاهلي. وقد كان لزاما علينا الحديث عن ظهور الصّعلكة، وانتشارها في المجتمع الجاهلي، وانتقالها إلى الشّعر.

3- الفصل الثّاني:

تناولت في هذا الفصل شعر الصّعاليك؛ فدرستُ موضوعاته المختلفة والمتنّوعة، فركزت على موضوع الوصف، وموضوع الفخر، والشعر الذاتي للشعراء الصّعاليك، كما تطرقت إلى الخصائص الفنية والأسلوبية التي اتصف بها شعر الصّعاليك، وركزّتُ على عروة بن الورد، وتأبّط شرّاً، والسّليك بن السّلكة.

وقد حاولت دراسة شاعرية،وشعر كل شاعر من هؤلاء الشّعراء،وكذلك تمرّدهم على التّقاليد الشّعرية السائدة في الشعر الجاهلي.

4- الفصل الثالث:

بعد دراسة الخصائص اللفظية والمعنوية لشعر الصّعاليك، تطرقت في هذا الفصل إلى الحديث عن الشّنفرى ودراسة شعره، والموضوعات التي طرقها في ديوانه، مركزا على لامية العرب التي عرّفتُ بها وبالتحقيق في نسبتها إلى الشّنفرى، ثم تطرقتُ إلى مدارسة إطارها الفكري ومضمونها، مع الحديث –بإيجاز– عن قسم نظري يمهد إلى الدراسة الفنية في الفصل الرابع.

5- الفصل الرابع:

جعلتُ هذا الفصل دراسة تطبيقيّة للامية العرب للشّنفرى، فدرست البنية اللغوية في اللامية وركزت على المعجم الشعري عن طريق الكشف عن الحقول الدلالية، ومحاولة وضع كل مجموعة من الألفاظ ذات دلالات متقاربة في كل حقل على حدة ثم البحث عن معاني هذه الألفاظ ثم تطرقت إلى دراسة التركيب النحوي، و التركيب البلاغي، وكذلك البنية الإيقاعية وحمولتها المعنوية، ثم تناولت –بعد ذلك–

دراسة الصّورة الشّعرية، مركزا على الصّورة التشبيهية والصّورة الإستعارية في لامية العرب للشّنفرى.

6-**الخاتمة**: لخصت نتائج البحث

أمّا منهجي في هذا البحث، فهو ليس منهجا تطبيقيا قوامه تحليل عينة من مدونة شاعر واحد، أو عدة شعراء يشتركون في الانتماء إلى حركة شعرية واحدة، ويختلفون في تجربتهم الإبداعية، وإنما هو منهج وثيق الصلة بالنقد التحليلي، أساسه ضبط المتصوّرات النقدية، وإقامة الشبكات المصطلحية. من هنا، فإن منهجي لا يقوم على الموازنة بين الشّعراء الصّعاليك، بل يقوم على دراسة موضوعاتهم الشّعرية، وبيان منهجهم في قصائدهم، قصد معرفة البنية الذهنية لكلّ شاعر من الشعراء الصّعاليك، وكذلك استجلاء الخصائص الأسلوبية في شعرهم.

ولم أكتف بالمنهج التاريخي، وإنّما اصطنعت المنهج التّحليلي الذي يدرس النصوص دراسة تحليلية، ولقد أكثرت من الاعتماد على النّصوص الشعرية، ولجأت إليها كلّما اقتضت الضّرورة إلى ذلك لتحكيمها. كما حرصتُ على تجاوز الأحكام السّريعة وغير المؤسّسة؛ لأنّ النقد يتطلب دراسة النّصوص دراسة إجرائية تسبر أغوار النصوص قصد الكشف عن الخصائص الأسلوبية فيها.

وآمل بعد دراسة الموضوع، أن يظهر هذا البحث صفحة رائعة من صفحات الأدب العربي القديم، ولا أزعم أنني أحطت بكلّ شيء في هذا البحث ووفيته حقّه من المدارسة والتّحليل؛ فهذا ادّعاء لا يستطيعه بشر، وسأضل حريصا على مواصلة البحث؛ لسدّ ما جاء فيه من ثغرات ونقص.

وختاما، قد أشرف على هذا البحث أستاذي الدّكتور الشيخ بوقربة؛ ورعاه من بداياته إلى نهايته بنصائحه وإرشاداته وعونه وتشجيعه. فقد تفقدني بعين الأستاذ الثاقبة، فبارك خطوتي حينا، وردّني عن الخطأ والزلل حينا آخر، فإلى أستاذي أرفع عملي مقرونا بأسمى آيات الشّكر والعرفان. والله أسأل التوفيق والسداد؛ فهو الموفق والهادي إلى سواء السبيل.

الطالب: جمال حرشاوي

المدخل

الأسلوبية وعلاقتها بالبلاغة

الأسلوب والأسلوبية

- علم الأسلوب
- الأسلوبية

أسلوبية ليوسبتزر

لقد أدّى التطّور الذي عرفته العلوم الإنسانية على عهدنا الراهن إلى ظهور مفاهيم جديدة استوعبت مضامين ودلالات الأشكال والأجناس الأدبية الجديدة؛ فاتسعت بذلك المنظومة المصطلحية وشملت جميع مجالات البحث اللُّغوي والأدبي على السَّواء. فإذا كانت البحوث اللُّغوية في العهود السابقة قد شهدت تغييرات متوالية، نها في العصر الحديث قد عرفت تراكمات كمية وقفزات نوعية؛ فانتقلت من الوصف إلى مرحلة المدارسة والبحث، فتعددت–بذلك– الحقول والمناهج النَّوعية؛ ويأتي في طليعتها: علم اللّسانيات الذي عرّفه أندريه مارتيني (A. Martinet) بأنه الدراسة العلمية للُّغة البشرية[1]. غير أن هذا المفهوم يبدو غير محدَّد، الأمر الذي دفع إلى ضبط حدوده، كما يذهب إلى ذلك أندري مارتينه ليشمل كل دراسة منصبة على ملاحظة الوقائع، مرتكزة على مبدأ الانتقاء كي تختار من تلك الوقائع ما ينسجم مع المستويات الجمالية والمبادئ الأخلاقية المحددة، من هنا نجد أن انتقال الدراسات اللغوية من مرحلة الوصف إلى الدراسة العلمية الجادة في جميع مجالات الحقول المتصلة باللغة يحتاج إلى تطوّر في كل التخصصات اللغوية. وهذا الأمر انسحب على البلاغة نفسها التي عرفت التطوّر نفسه. فالبلاغة كونها تتصل باللغة اتصالا مباشرًا، فإن موضوعها يعكس النسيج الداخلي للنص الأدبي واللغوي على السواء. لقد كانت البلاغة حبيسة المناهج التقليدية طوال العهود السابقة إلى أن جاء القرن العشرون الذي حرّر البلاغة من المناهج التقليدية، الأمر الذي أدى إلى ظهور علم جديد، هو علم الأسلوبية.

فالأسلوبية –وإن بدا للوهلة الأولى– علما جديدًا، فهو قديم يتصل اتصالا وثيقًا بمصطلح من مصطلحات البلاغة القديمة هو: الأسلوب، فالأسلوب كما هو معروف مرتبط باللغة، ينماز من غيره بعملية خضوعه لمبدأ التَّحيين عن طريق نظرية القراءة ونظرية الكتابة، ويشترك فيه كل من المتلقي الذي يقرأ، وكذلك الكاتب الذي يكتب، ذلك أن عملية التَّحيين، هي عملية منتظمة تجري في نسيج نصّي مضبوط تتحكم فيه قواعد نحوية وصرفية وبلاغية؛ فهذه الضوابط وإن دلت على مقاييس التحيين تهدف –أيضًا– إلى أن علم اللهجات لا صلة له –على الأقل من الناحية الإجرائية البحثة

[1]– Martinet, André : Element de Linguistique général, Arman Colln : 1984, P : 06.

لتصلة بعلم الأسلوب لقد تحدث دوسوسير عن ذلك في معرض حديثه عن اللغة الأدبية، فرأى أنها لا تعني لغة الأدب فحسب، بل تعني كل أنواع اللغة الراقية، سواء أكانت رسمية أم غير رسمية[1]، من هنا يتعين علنا استعراض مختلف التعريفات لعلم الأسلوب والأسلوبية التي انبثقت عن مختلف المدارس والاتجاهات المختلفة.

أولاً– علم الأسلوب:

إن لفظة أسلوب من حيث الاصطلاح اللُّغوي العام، تعني النظام والقواعد العامة، فنتحدث –مثلاً– عن أسلوب الحياة، أو أسلوب العمل، كما يمكن أن نتحدث –أيضًا–عن أسلوب كاتب معين أو أسلوب كلاسيكي في تنظيم أثاث المنزل وغيرها.

والحقيقة أن مصطلح الأسلوب دخل حقل الدراسات النقدية والبلاغة، واقترن بمصطلح الأسلوبية؛ إذ تشير المعاجم الفرنسية المتخصّصة أن علم الأسلوب يرجع إلى القرن الخامس عشر الميلادي، وإلى بدايات القرن العشرين، كما أن الفارق بين مصطلحي الأسلوب والأسلوبية لم يقتصر على مبدأ السَّبق الزمني؛ بل يمتدّ إلى اختصاص كل من مصطلح الأسلوب والأسلوبية فالأسلوب يتلون بلون العصر الذي أنتجه، ومن ثم إلى المكانة التي احتلّها في سلم التطوّر. فمصطلح الأسلوب تدرّج مع مصطلح البلاغة، وواكَبهُ فترة زمنية طويلة، دون أن يعارض أحدهما الآخر، بل على العكس فقد كان الأسلوب دائما يساعد البلاغة، بل كان أحد روافدها الهامة، حيث شكّل الأسلوب بالنسبة للبلاغة منطلقا أساسيًا في تقنين القواعد المعيارية وتصنيفها، وهي القواعد التي ضمنتها البلاغة للفكر الأدبي والإنساني منذ اليونانيين، وخاصة كتابات أرسطو طاليس.

بَيْدَ أن ظهور مصطلح الأسلوبية لم يلغ مصطلح الأسلوب، بل ضبط له النقاد دائرته وحدّدوا وظيفته في إطار المصطلح الجديد، بمعنى أنه إذا كانت الأسلوبية تحرص على التعامل مع اللُّغة؛ نها لا تتعامل مع أي تغيير من التغيرات التي تطرأ عليها. من هنا فإن الأسلوب نجده لا يمثل بالنسبة

[1] -DE Saussure, Ferdinant, cours de Linguistique général, Edition Payotheque,Paris :1972, P: 267.

للأسلوبية موضوعًا فحسب، وإنما هو عامل أساسي يساعد على اختيار المادة التي تدرسها الأسلوبية[1]؛ بمعنى أننا لا نستطيع تحديد مصطلح الأسلوب تحديدًا دقيقًا، لأن مجالاته متعددة، فلم تعد تخص المجال اللساني وحدهُ، وإنما تعددت استعمالاته إلى مجالات أخرى من مجالات الفن والحياة؛ الأمر الذي جعل (د. ڤراي) (P. Gray) يشكّك في استعمالات الأسلوب المتعدّدة؛ فالأسلوب – حسب رأيه– ليس سوى اختلاف من اختلافات العلماء، فهو اختلاف لا يقابله شيء في الواقع. من هنا يمكن للمتتبع لاستعمالات الأسلوب المختلفة أن يرى أن في استعمالاته مظاهر مشتركة، نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر:

أ– الأسلوب بوصفه اختياراً حدًا.

ب– الأسلوب مخصوص بالنص الأدبي.

ج– الأسلوب منطلق المعايير والمواصفات ونتيجتها[2].

إذا انتقلنا إلى الحديث عن موقف رُواد المدرسة الفرنسية نجد أن تودوروف وكذلك ديكرو يعّرفان مصطلح الخطاب وذلك بالحديث عن أربعة مرتكزات رئيسية، هي أساس القواعد الأولية للبلاغة الجديدة؛ ويمكن تلخيص هذه القواعد فيما يأتي:

1- الحديث عن أسلوب مرحلة، أو حركة فنية مثل: أسلوب رومانسي، وأسلوب باروكي، وغيرهما لذلك فإنه من الأجدر استعمال مفاهيم عامة كالفترة، والجنس، والنوع.

2-الحديث –أيضًا– عن أسلوب أثر، أي وحدة الأثر وتماسكه، بيد أن الصنف هو صنف عام لا يعطي استفادة ملموسة ذات قيمة في مُدارسة الخطاب.

[1]– ينظر: درويش أحمد: الأسلوب والأسلوبية مدخل لمصطلح وحقول البحث ومناهجه –مجلة فصول، المجلد الخامس– العدد: 01، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984، ص: 60.

[2] – ينظر:هنري بليث: البلاغة والأسلوبية –ترجمة محمد العمري منشورات دراسات سال– الطبعة الأولى:المغرب 1989،ص: 33.

3- يُستعمل مصطلح الأسلوب بوصفه انزياحًا أو خرقا للمعيار السائد، بيد أننا لا نستطيع الجزم بأن أسلوب فكتور هوغو هو انزياح عن أسلوب عصره، لأن أسلوب فكتور هوغو ليس هو ما يميزه من الاستعمال المشترك.

4- ليس من الضروري أن تستعمل مصطلح الأسلوب قصد تحديد نوع وظيفي له كأسلوب صحفي أو إداري وغيره[1].

يتضح مما سبق أن تودوروف وديكرو يقرران أن الأسلوب هو اختيار يختصّ به كل نص يسير في فلك اللغة، لذلك فهو يعادل قوانين اللغة، وهذا يتضح جليا في التغييرات الشائعة التي تعتري أنظمة اللغة مثل: الأسلوب الصحفي أو الأسلوب الإداري.

من هذا المنطلق فإن الأسلوب هو اختيار يلزم به نص ضمن سلسلة لا متناهية من الإمكانيات التي تطرحها اللُّغة ضمن قوانينها مثل أسلوب عاطفي وأسلوب تصويري وسواهما.

فإذا تتبعنا مصطلح الأسلوب، وتأملنا دلالاته عبر مسيرة النقد والبلاغة القديمة، فإننا نستوقف نظريات الأسلوب منذ القرون الوسطى وقد طرحته هذه النظريات كما يأتي:

أ- الأسلوب الركيك.

ب-الأسلوب المتوسط.

ج- الأسلوب الجيد.

، التقسيمات، وإن كانت مهمة بالنسبة لتاريخ الفكر فإنها لم تعد ذات جدوى؛ لأن الأسلوب أصبح ظاهرة تكمن في اللغة، ولا نجدها في تقسيمات مستعملي الأسلوب. وهذا يعني أن التوجّه في مُدارسة الأسلوب لم يعدّ يهتم بالوظيفة، وإنما أصبح يهتم بالأسلوب بوصفه خاصية بنائية، إذا كانت درجات الأسلوب على عهدنا الراهن تبدو معقدة، لأنها تَنْهَلُ مما توفّره اللسانيات من

[1]-Tezvetan Todorov, Oswold Ducrot : Dictionnaire Encyclopédique, Des Sciences du Langage : Edition Seul : Paris, 1972, P : 383.

نظريات متعددة ومعارف؛ فإن الأسلوب يبقى هو هو؛ لأنه لا يختلف في مقصده عن مقصد اللسانيات. من هنا يقترح كل من تودوروف وديكرو، مقاربة مزدوجة في أمرين اثنين: الأمر الأول هو في إطار المظاهر الفعلية التركيبية والدلالية، مثل التقسيمات التي تضع أبعاد الوحدات من السمات الصوتية والدلالية ضمن إطار الملفوظ كله.

أما الأمر الثاني فيقع في إطار عملية التلفظ، أي في إطار العلاقة المحددة بين أطراف الخطاب، المُبْدِعُ (المتكلم)، والمتلقي والمرجع لذلك كله، عرض كل من تودوروف وديكرو لخصوصيات الأسلوب من خلال استعراض الأنواع التي ينماز بها الخطاب، وهي كما يأتي:

أولاً– الأسلوب العاطفي:

يختص هذا النوع من الأسلوب بالمتكلم، ويشدّد على العلاقة بينه وبين إحالة الخطاب عليه، ومن أمثلته: علامات التعجب واسم فعل الأمر: (آه!) فهذا النوع من الأسلوب لا يستحضر الموضوع المخصوص بالتعجب ولكنه يستحضر التعجب عند المتكلّم أي عند (عملية الإبداع).

ثانيًا– الأسلوب التقويمي:

يشدد هذا النوع من الأسلوب على العلاقة بين المتكلم والإحالة، ولكن بطريقة مغايرة، حيث تصبح الإحالة هي الموضوع الأساسي الذي يُسَلط عليه الضّوء مثل مكتب جيد، قلم جيد، طاولة جيدة.... إلخ.

ثالثًا – الأسلوب التَّوجيهي:

يضع المتكلم في هذا النوع من الأسلوب حُكما على قيمة حقيقة الخطاب، أو يدلّ على العلاقة بين الخطاب وإحالته أو سياقه، ويظهر هذا الحكم في التعبير الآتي: (بدون شك) (يبدو لي) (يمكن)[1].

لقد عرف الأسلوب تطوّرًا واضحًا في تحديده ودلالته الاصطلاحية، إذ انتقل المهتمون به من التقسيمات الهرمية في تحديد درجاته إلى تعداد أنواعه ضمن إطار العلاقات التي تحكم النص الأدبي، ومن خلال عملية التلقي التي تقود إلى تحيين النص أثناء قراءته ونقده.

يُحاول تودوروف جعل الأسلوب ينحصر في العلاقات التي تربط النص الأدبي بالنصوص الأدبية الأخرى، فتودوروف يرفض فكرة إن الأدب غاية في حد ذاته، ويجب أن يُدرس بمعزل عن مرجعيته اللغوية. لذا يرى أنه من المستحيل دراسة أي أثر أدبي في ذاته ولذاته دون عملية إسقاطه على أثر آخر، فقد رأى بعض الدراسين أن ذلك ممكن، لكن في حالة واحدة، وهذه الحالة تعني تكرار النص. أما الوصف فلا يمكنه أن يكرّر النص بأمانة؛ لأنه خاضع للقراءة والتفكيك؛ لأن المتلقي قد يغيّر في النص، أو يحذف أو يضيف له شيئا جديدًا.

أما في حالة ممارسة القراءة النَّقدية على النص، فإن المعنى المنتج قد يشهد اتساعا واضحًا بينه وبين النص، الذي هو مادة الإنتاج، وينتهي تودوروف إلى نتيجة مفادها أنه لا مجال لإدراك مستوى العالمية بالوصف، لأن الوصف يتنافى مع العلم في الأهداف؛ لأنه ببساطة يسعى إلى الكشف عن النص المنجز وعن جزئياته، بينما يسعى العلم لاكتشاف الكليات، كما أنه لا يتضمن سعي العلم المُنْجَز فحسب، وإنما يسعى إلى كشف ما يمكن إنجازه[2].

---

[1]-Tezvetan Todorov, Oswold Ducrot :Dictionnaire Encyclopédique, Des Sciences du Langage : Edition Seul : Paris, 1972, P :383.

[2] ينظر: المصري عبد الفتاح: الإنشائية في النقد الأدبي، مجلة الموقف الأدبي، العدد: 178، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1981، ص: 66.

ـّد تودوروف الأسلوب، وحصره في البحث عن العلاقات بين مُحدادت النص ومكوناته، كما تحدث عن العلاقات التي تربط النص مع غيره من النصوص الأدبية؛ لذلك رفض فكرة دراسة الأدب في حدّ ذاته، فحدد تودوروف ثلاث مستويات ترتكز عليها الأسلوبية، وهي:

أ- البحث عن نظرية ضمنية للأدب والتأسيس لها.

ب- مُدارسة أسلوب النَّص وتحليله وقراءته.

ج- استخراج الطاقات الكامنة والقيّم الخامدة قصد معرفة الشفرات التي ينطلق منها جنس الأدب.

ولا يقتصر علم الأسلوبية على ما هو متوافر أو موجود، وإنما يتجاوز ذلك إلى تصّور ن حدوثه. ويرى عبد الله محمد الغذامي أن تودوروف فصل في الشعرية ورأى أنها تتأسس في الأعمال الموجودة، كما وضع تودوروف شرطًا للفهم النقدي، ورَأَى أنه من المفروض على المحلل للنص الأدبي إذا أراد فهم النص الأدبي عليه أن يعمد إلى تأسيس القوانين العامة للتجربة الأدبية، ويعرف بأن هناك أبنية كلية قابلة للإدراك والتعرّف إلى جنس الشعر، وما فيه من تجربة؛ فهذه هي الشعرية[1].

فالشِّعرية تهدف إلى تأسيس مسار الأدب، فهي ببساطة تصوّر تجريدي للأدب وتحليل داخلي لعناصره. فالشعرية تحتوي الأسلوبية، بل قد تتجاوزها أحيانًا. فإذا انتقلنا إلى مدرسة البلاغيين الفرنسيين الجُدد، نجد أن فرانسوا مورو يعرّف الأسلوب بأنه يختصّ بالصناعة اللفظية للخطاب؛ ذلك أن الأسلوب عند القدماء يقع في ثلاثة مستويات هي أسلوب نبيل، وأسلوب بسيط وأسلوب متوسط، ويساعد على اختيار الألفاظ وتركيبها، كما تُرَاعَى في الأسلوب الصحة والوضوح ومُناسبة

[1]- ينظر عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير (من البنوية إلى التشريحية)، الطبعة الثانية، النادي الأدبي، جدة، د.ت: ص: 21-22.

الموضوع، وجمالية اختيار الألفاظ والصّور، والتجنيس والإيقاع[1]، فالأسلوب كما يرى فرنسوا مُورو يتّصل بنظام اللُّغة، ويرتبط بالصياغة وبرغبة النّاص (الكاتب)، وقدرته على اختيار الألفاظ وانتقاء التراكيب. فالأسلوب هو النسيج الداخلي للنص.

ويرى جان كوهن أن الأسلوب هو انزياح عن معيار اللغة الشائعة، ومصطلح الانزياح عند كوهن هو خطأ متعمّد يرمي مُستخدمه إلى تصحيحه تصحيحًا خاصًّا.

وتكمن آليات الانزياح إلى مستويين هما كما يأتي:

أ- طرح الانزياح وعرضه، ويقصد به كوهن المستويين الصَّوتي والتركيبي.

ب- نفي الانزياح، ويقصد به كوهن الصورة أو المجاز[2].

إن الخطأ الذي ذكره جان كوهن لم يقصد به الغموض أو الإبهام وإنما قصد به جُمليًا يدخل في نسيج الأسلوب الشعري ولا يقوم إلاّ به، وبعبارة أخرى إن كوهن قاس بالانزياح اللغة العلمية[3]. يقول كوهن: «يمكن أن نُشخّص الأسلوب بخطّ مستقيم يمثل طرفاه قطبين: القطب النثري الخالي من الانزياح، والقطب الذي يصل فيه الانزياح إلى أقصى درجة. ويتوزع بينهما أنماط اللغة المستعملة فعليًا، وتقع القصيدة قرب الطرف الأقصى، كما تقع لُغة العلماء بدون شك، قرب القُطب الآخر، سنظفر في مثل هذه اللّغة بأقرب نموذج لما يدعوه رولان بارث (الدرجة الصفر في الكتابة). وبهذه اللُّغة سنقارن القصيدة إذا ما كنا في حاجة إلى ذلك ولنتذكر في جميع الأحوال، أن الدقة هي ما يهمنا، وأن كل مُستعمل يصدر حكما مؤهلا لتحديد ما هو الاستعمال كلّما تعلق الأمر بلغته الأم،

[1]- ينظر: مورو فرنسوا: البلاغة (مدخل لدراسة الصوّر البيانية)، ترجمة محمد الولي وجرير عائشة، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، الطبعة الأولى، الدار البيضاء: 1989، ص: 60.

[2]- ينظر: جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي، ومحمد العمري، الطبعة الأولى، دار توبقال، المغرب، ص: 194.

[3]- ينظر: لحمداني حميد: أسلوبية الرواية، منشورات دراسات سال المغرب: 1989، ص: 62.

ولذلك فمن الأناة الاستعانة بحكام الاختيار صدق الحدس الخاص كما اعتنينا نحن أنفسنا بذلك (...)»[1].

يتضح من هذا النص أن كوهن ذكر الإحصاءات التي أجراها، مركزًا على المقارنة بين الفنون الأدبية وكذلك على أهم مظاهر الانزياح؛ فقام بدراسة الفَرْق بين الفنون الأدبية فيما سماه: نعوت المنافرة، ونعوت الحشو[2]. وتعد نعوت المنافرة ونعوت الحشو من مظاهر وظيفة الإسناد، ويرى كوهن أن الدارس يجب أن يتحلى بملاحظة دلالة القرائن النحوية على الوظيفة النَّعتية؛ لأنها المنطلق كما أن الصفة تكون مُسندًا للاسم، ولا يبقى سوى المدلول المعجمي الذي يجب أن يتطابق مع الوظيفة النعتية. كما أنه يجب على الدارس –حسب كوهن– أن يعتبر النُّعوت التي تتنافى مع القاعدة، هي نعُوت مُنافرة؛ لذلك يجب عليه أن يحلل دلالة المركب، بل عليه أن يلاحظ إذا كان المركب نفسه يشكّل صيغة لغوية مقبولة[3].

من هنا يمكن القول: إن الانزياح يقوم على أساس المعيار النحوي المخصوص باللغة اليومية، فهو نحو ثانوي مكوّن من صور الانزياح. كما أن هذه الصوّر هي صوّر منبثقة من طبيعتين؛ فهي من ناحية تعدّ خَرقًا للمعيار النَّحْوي، وهي من ناحية أخرى تقييد لهذا المعيار النحوي إن استعانت بِقواعد إضافية. ومن أمثلة هذا الخرق المنصوص بالشعرية: الاستعارة، ومن أمثلة التقييد بالتعادلات نجد التوازي، وقد قام بعض المنشغلين باللسانيات البنيوية واللسانيات التوليدية بمناقشة مصطلحي الاستعارة والتقييد ويأتي في صدارتهم موروفسكي وليفن، ويوري لوتمان وسواهم وقد أخذوا عن جان كوهن عدم تحديده لمصطلح الانزياح تحديدًا دقيقًا، كما أهمل كوهن –حسب رأيهم– دور المبدع والمتلقي، وكذلك عدم أخذ كوهن –في الاعتبار– احتمال وجود انزياح غير ذي أسلوبي كالأخطاء النحوية والعكس، أي وجود أثر أسلوبي بالقياس للمتلقي دون وجود انزياح.

---

[1]– جان كوهن المرجع السابق، ص: 23-24.

[2]– ينظر: لحمداني حميد: أسلوبية الرواية، ص: 62.

[3]– ينظر: جان كوهن: بنية اللغة الشعرية: ص: 115.

وهذه الاعتراضات على كوهن تكشف في النهاية، غياب دور المدرسة التداولية عن مفهوم الانزياح. وعلى الرغم من كل هذه الاعتراضات يبقى معيار الانزياح يحتفظ بقيَّمِهِ الاستكشافية في توضيح خصائص الأسلوبية[1].

– ثانيا: الأسلوبية:

تُعدّ الأسلوبية في نظر كثير من الدَّارسين، الوريث الشرعي للبلاغة، فقد ظهرت الأسلوبية متأخرة قياسًا للعلو اللّغوية الأخرى. في نهاية القرن التَّاسع عشر، والقرن العشرين الملاديين؛ فالأسلوبية حديثة النشأة بالقياس للأسلوب الذي لا يزال يشكل المصدر الأساسي المباشر لها.

وقد درس الأسلوبية مجموعة من الباحثين والدارسين، يأتي في طليعتهم شارل بالي الذي اشترط في موضوع الأسلوبية توافر المحتوى العاطفي، أي أنه اشترط على الشاعر بأن يعبّر يصدق العاطفة[2] وبهذا المعنى الأسلوبية عند شارل بالي تهدف إلى مدارسة القيم التعبيرية الكامنة في الكلام، فهي تختلف عن البلاغة التقليدية كونها لا تقف عند الصور والأنماط التعبيرية المعروفة، ولكنها نرمي إلى دراسة اللغة في مستوياتها اللامتناهية، فهي تركزّ على اللغة المنطوقة، وذلك برصد العلاقة القائمة بين المحتوى العاطفي والصيغة التي تُعبّر عنه. فإذا كان –مثلاً– موقف الشَّفقة يدعو عبارات جديدة مثل: (يا للمسكين!)، فإن هناك علاقة أسلوبية يمكن أن تقوم من خلال التحليل والمدارسة بين الشفقة والتعجب والإيجاز. من هنا يمكن اكتشاف المحتوى العاطفي لصيغة التصغير من خلال إثارته للرقة أو الضعف، كذلك يمكن إظهار المستوى العاطفي لفعل الأمر من خلال السياق الذي يحدّد تلوين الصيّغ، فهناك فرق واضح بين:

[1]– ينظر: هنرش بليث: البلاغة والأسلوبية (نموذج سيميائي لتحليل نص)، ترجمة محمد العمري، منشورات دار سال الطبعة الأولى، المغرب، 1989، ص: 36–37.

[2]– Tezvetan Todorov, Oswold Ducrot : Dictionnaire Encyclopédique, Des Sciences du Langage, P : 102.

أ- افعل هذا!

ب-افعل لي هذا!

ج- بربك افعل هذا!

د- ارحمني، افعل هذا!

يتضح من هذا الصيّغ، أنها جميعا عُبِّر عنها بصيغة الأمر الموجَّهة للمخاطب على الرغم من تواها العاطفي مختلف. من هنا نستطيع الجزم أن الأسلوبية التي دعا إليها شارل بالي لم تهتم بالجوانب الجمالية للأسلوب. وقد أدى اهتمامها بالكشف عن القوة التعبيرية الكامنة في لغة الجمالية وانشغالها بها إلى سبغها بالطابع اللغوي، كما أدى تركيزها على الإجابة عن السؤال: (كيف؟) فطبعها بالطابع الوصفي.

وصفوةُ القول: إن أسلوبية شارل بالي ثمرة من ثمرات اللسانيات في حقل الأدب، ذلك أن شارل بالي كان من تلامذة دوسوسور، وخليفته على كرسي الدراسات في جامعة جنيف. فإذا كان دوسوسور يُعدّ مؤسس علم اللسانيات الحديث، فإن شارل بالي هو مؤسس علم الأسلوبية التعبيرية، أو الأسلوبية الوصفية.

وقد أثرت دراسات شال بالي الوصفية في كثير من المدارس التي جاءت بعده، ومنها مدرسة الشَّكلانيين الروس التي ظهرت في روسيا في القرن العشرين، ثم انتشرت في أوروبا وذلك بانتقال مجموعة من روادها أمثال: رومان جاكبسون، وتودوروف وسواهما. كما ظهر أثر شارل بالي في فكر بيير جيرو تأثيراً واضحًا؛ فظهر تأثير بالي في بيير جيرو في كتابه: (الخصائص الإحصائية للمفردات)، حيث ظهر تأثير الأسلوبية الوصفية التي قالتها شارل بالي في هذا الكتاب.

أما الشكلانيون الروس، فقد ظهرت مدرستهم في روسيا في بداية القرن العشرين،ثم انتقلت إلى مدينة براغ وتكونت بذلك ما كان يُعرف بِحلقة براغ اللغوية المشهورة. ويُعد ميخائيل باختين من نقاد حلقة براغ اللغوية المشهورين لما أسهموا بشكل واضح في نَشر علم الأسلوبية وإثرائه بصفة عامة،

وخاصة علم أسلوبية الرواية يقول ميخائيل باختين موضِّحًا دور الأسلوبية في تحليل الخطاب الروائي: «الأنواع الأساسية للوحدات التركيبية والمشكلة –غالبا– لمختلف أجزاء الخطاب الروائي، هي:

1- السرد الأدبي المباشر بأشكاله الأدبية المختلفة.

2- أسلبة (Stylisation) مختلف الأشكال السَّردية الشفوية التقليدية، أو الحكي المباشر.

3- أسلبة (Stylisation) مختلف الأشكال السَّردية المكتوب المتداول»[1].

يتضح مما سبق رواد المدرسة الشكلانية، وخاصة ميخائيل باختين قد وجّهوا عنايتهم إلى أسلوبية الخطاب الروائي.

أما العالم النمساوي ليو سبنترز Léo Spitzer، فقد وضع في كتابه: (اللغة وتاريخ الأدب) أسس الدرس الأسلوبي الجديد، فحدّد في كتابه خطوات منهجية للأسلوبية، تتلخص هذه الخطوات المنهجية فيما يأتي:

أولاً – إن المنهج المصطنع هو منهج نابع من الإنتاج، وليس مصطنعًا من مبادئ مسبقة. من هنا، فإن كل عمل أدبي، هو عمل مستقل بذاته.

ثانيًا – إن الإنتاج هو كلّ متكامل، وروح المبدع هو لبّ العمل ومنحاه، ولابد لنا أن نبحث عن التلاحم الداخلي للعمل الأدبي.

ثالثًا – إن التفاصيل المتوافرة لدينا يجب أن تقودنا إلى إدْرَاك محور العمل الأدبي، ومن المحور نستطيع إدراك التفاصيل من جديد، كما يمكن أن نجد مفتاح العمل الأدبي في جزئية صغيرة من جزئياته.

[1] – Bakhtine Mekhail : Esthetique et Théorie du Roman, Traduction Daria Oliver, Edition Gollimant : Paris : 1978, P : 87-88.

رابعًا – إن اختراق العمل الأدبي يقود إلى محورة من خلال الحدس، بيد أن هذا الحدس ينبع من الملاحظة الدقيقة التي تقوم بتمحيصه في كل الاتجاهات؛ ذلك أن هذا الحدس هو نتيجة الموهبة والتمرس في الإصغاء للأعمال الأدبية.

خامسًا – ينبغي البحث عن مكانة أيّ عمل أدبي عند إعادة تصوّره أي البحث عنه في الجنس الذي ينتمي إليه والمجتمع والعصر، لأن كل مبدع يعكس روح عصره.

سادسًا – يجب أن تكون نقطة الانطلاق في الدراسة الأسلوبية لغوية بالإضافة إلى جوانب أخرى. فللعمل الأدبي نقطة نماء الخلق الشعري، ولكننا يمكن لنا أن نتناولها بدءًا من المستويات اللغوية، أو من الأفكار أو من العقدة، أو من التشكيل.

سابعًا – إن الملامح الخاصة بالعمل الأدبي تتجاوز الأسلوبية الفردية؛ فهي وسيلة للكلام الخاص، وتبتعد عن الكلام العام. وكلّ انحراف عن اللُّغة يعكس انحرافًا في مجالات العمل الأدبي الأخرى.

ثامنًا – يُعدّ النقد الأسلوبي نقدًا تعاطفيًا؛ لأن العمل الأدبي هو عمل كلي يجب دراسته في كليته وليس في جزئياته.

إن المنهج الذي اصطنعه ليو سبتزر وحدّده في كتابه (النقد وتاريخ الأدب) كان له الأثر الواضح في النقد الأدبي، فقد ساعد منهج سبتزر على تصفية النقد الأدبي من رواسب الآثار السلبية للمنهج الوصفي، كما ساهم في إعطاء مبادئ جديدة لم تكن معروفة، وهذه المبادئ هي:

1- يجب أن يكون النقد داخليا، يسبر أغوار العمل الأدبي من داخله، لا من خارجه.

2- إن جوهر العمل الأدبي يكمن في روح مبدعه، وليس في الظروف المحيطة به

3- يمنحنا العمل الأدبي المعايير الخاصة لمدارسته وتحليله، وإن المبادئ المسبقة عند النقاد والدراسين، ليست سوى تصوّرات تجديدية تعسفية.

4- إن لغة العمل الأدبي تعكس شخصية المبدع، وتظل اللغة لصيقة كبقية الوسائل الفنية الأخرى التي يَمتَلّكها المبدع.

وهكذا كان (ليو سبتزر) من بين النقاد الذين اهتموا بالأسلوبية، وحاولوا أن يصنعوا صلة قوية بين نفسية المبدع وأسلوبه فليو سبتزر وقع تحت تأثير نظرية فرويد النفسية، ثم تأثر بنظرية بندتوكروتشه الجمالية خصوصا مسألة الشكل والمضمون، وتقديم الشكل وإظهار دوره الجمالي في العمل الأدبي.

ثم جاء التأثير اللساني من وليام فون همبولدت الذي يعتبر الكلام طاقة جمالية تختّص بالمتكلّم ومحيطه. كما تأثر ليو سبتزر بأستاذه كارل فوسلر في قضية التأثير الأسلوبي؛ ذلك أن كارل فوسلر دعا إلى إقامة علاقات بين المبدع، ولغة عصره، وبوضع الأسلوب في مكانه التاريخي؛ لأن «(...) اللغة باعتبارها مجموعة من الصيّغ تتخالف بالضرورة مع الصيغ الأخرى، أما باعتبارها متراكمات دلالية، فإن المضمون الأكبر مل الأصغر، أي أنها تتداخل حينئذ، والعمل اللغوي الحقيقي يبرهن لنا عن وجهة النظر الشكلية على الجانب الفردي الخاص المتميز، ومن وجهة المضمون على الطابع المتشابك والموسع العالمي؛ فبهذا تُتَّخذ الفردية المتحالفة مع العالمية المتوافقة، هذا هو النموذج المثالي للفكر اللغوي، وهو في الوقت نفسه النموذج المثالي للشاعر، والرسام والموسيقي. وأيّ فنان آخر. فالفكر اللغوي في جوهره فكر شعري، والحقيقة اللغوية إنما هي حقيقة فنية (...)»[1]. فصلاح فضل –في هذا النص- يدعو صراحة إلى تشابك الشكل مع المضمون كيما تكتمل التجربة، وتتوضح مقصدية الشاعر، وتظهر بذلك الغاية المتوخاة، والمتمثلة في المضمون، ولا يتأتى ذلك إلاّ بواسطة الشكل الجمالي الذي أبدعه الشاعر، والذي يلعب دورًا هامًا في إبانة الرسالة وتوضيحها.

فليو سبتزر ينطلق من مقولة بيقون الشهيرة والتي تقول: إن الأسلوب هو الرجل؛ ليحدّد من خلال نفسية المبدع وميوله ورغباته، أسلوبه ينضاف إلى ذلك تركيبة الشاعر النفسية التي جعلت

[1]- الدكتور فضل صلاح، علم الأسلوب (مبادئه وإجراءاته)، الطبعة الثانية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1985،ص: 38.

أدواته اللغوية تتشكل بهذه الطريقة، ذلك أن روح الشاعر تمثل المنحى المركزي الذي يدور حوله نظام العمل الشعري كله، وهو نظام يشبه النظام الشمسي الدائري المتحكم في عناصر النص جميعها؛ لذا وجب على الناقد أن يضع يده على هذه الروح المنظمة؛ فهي روح النص نفسه كما يقول الباحث عبد الله حولة[1]. وقد لخص ليو سبتزر موقفه من الأسلوبية، وكذلك منهجه الأسلوبي في قوله: «والذي يجب أن يُطَالبَ به الدارس –على ما أعتقد– هو أن يتقدّم من السَّطح إلى مركز الحياة الباطني للعمل الذي يتناوله، والأفكار التي يُعبّر عنها الشاعر هي أيضًا إحدى السمات السطحية للعمل الفني، ثمّ يجمع هذه التفاصيل، محاولاً أن تتكامل في مبدأ إبداعي، لعله كان موجودًا في نفسية الفنان، ثمَّ يعود إلى سائر المجموعات عن الملاحظات ليرى إذا كان الشكل الباطني الذي كوّنه بصورة أولية قادرًا أن يفسّر الكل (...)»[2].

يتضح من هذا النص أن ليو سبتزر يجعل من مبدع النص الشعري، يلعب دورًا هامّا من خلال أفكاره وأسلوبه في عملية فهم الرسالة المرسلة عبر ثنايا القصيدة الشعرية فلكي تفهم الرسالة، يجب على المتلقي أن يفكك الرسالة، ويغوص في أغوار الشاعر النفسية والاجتماعية.

ومن هنا يحدّد ليو سبتزر ثلاث مراحل في عملية التحليل الأسلوبي يمكن أن نطلق عليها: «الدائرة الفيلولوجية»، وهذه المراحل الثلاث هي كما يأتي:

1- **المرحلة الأولى**: يواصل الناقد في هذه المرحلة قراءة العمل الأدبي بتمعُّن، قصد الاندماج والتوحّد مع جوّ النص وعالمه، وعندئذ يلفت انتباه الناقد تكرار سمة أسلوبية معينة.

2- **المرحلة الثانية**: يسعى الناقد في هذه المرحلة إلى البحث عن تفسير نفسي وسيكولوجي لهذه السمة الأسلوبية.

---

[1]- ينظر عبد الله حولة: الأسلوبية الذاتية، مقال منشور في مجلة فصول، العدد 1 المجموعة 5، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، 1984، ص: 85.

[2]- علم اللغة وتاريخ الأدب، بضميمة كتاب اتجاهات البحث الأسلوبي، ترجمة شكري محمد عياد، الطبعة الثانية، أصدقاء الكتاب، القاهرة، 1996، ص: 69-70.

3- **المرحلة الثالثة:** يحاول الناقد في هذه المرحلة العثور على أدلة جديدة تشير إلى وجود العامل ذاته في نفس المؤلف[1]، أي البحث عن الدلالات الأخرى التي يمكن تفسيرها في ضوء هذا الدافع النفسي. كما أنّ ليو سبتزر يقرّ، ويقول: إن الفرد داخل في نظام آخر أوسع يتمثل في المجتمع والعصر والتاريخ، فلئن كانت العلاقة بين روح الكاتب وأثره، هي علاقة متينة فإنه يتخذ من هذه الروح، نواة منظمة للأثر الأدبي، وهذه الروح هي جزء من نظام اجتماعي، وهذا الأمر الذي يجعل للأثر الأدبي علاقة بالنظام الاجتماعي[2]. من هذا المنطلق، وجب علينا ربط الأثر الأدبي بالمُتغيرات الاجتماعية العميقة التي تسود في عصر المبدع.

وهذا لا يعني أن غاية ليو سبتزر الأسلوبية ليست مجرد المطابقة بين الأثر الأدبي والمبدع وعصره، فتلك المطابقة من شأنها أن تجعل الأثر الأدبي ومُبدعه روحين ذائبين داخل المرحلة الثقافية والتاريخية، بل على العكس، فإن أسلوبية ليو سبتزر تكوّن حركية من هذه الناحية، أيّ أن الأثر الأدبي يصبح شاهدًا على عصر المبدع وحياته. ينضاف إلى ذلك كلّه أنَّ ليو سبتزر يحاول قراءة النصوص بطريقة متنوعة فقد نهج لنفسه طريقة إجرائية تعتمد على الجانب اللغوي، سمّاها: (الدائرة الفيلولوجية)؛ وهي الطريقة الإجرائية التي سلكها، وحلّل بها عددًا من النصوص، يأتي في صدارتها رواية: (البحث عن الزمن الضائع) للروائي مارسيل بروست.

إن ليو سبتزر سلك طريقته الإجرائية في قراءة النصوص على أساس تميُّز الأساليب اللغوية للمبدع، كما أنه بحث في كل مرّة، عن مدخل لإظهار هذا التميّز في الأساليب اللُّغوية وتحليله: فقد انصبّ هذا التحليل عن طريق إظهار الشكل اللُّغوي، ومرّة أخرى عن طريق تكرار علامات لغوية تقود إلى التعرف إلى عالم المبدع ومحيطه ونفسيته.

ثم إن منهج ليو سبتزر في التحليل الأسلوبي يقوم على منهج دائري يعتمد على الدائرة الفيلولوجية؛ إذ يبدأ هذا المنهج الأسلوبي بِملاحظة الألفاظ والجمل والتراكيب التي تنحرف أسلوبيا عن

[1]- ينظر: علم اللغة وتاريخ الأدب، المرجع السابق، ص: 69 وما بعدها.

[2]- ينظر: عبد الله حولة، الأسلوبية الذاتية، ص: 85-86.

الأسلوب العادي، ثم تأتي المرحلة الثانية التي تتحقق عن طريق مقارنة تلك الألفاظ، والجمل، والتراكيب بعضها ببعض، قصد الوصول إلى روح الأثر الأدبي، ومن ثمّ الوصول إلى البؤرة، أي المركز، كما أنه عن طريق روح الأثر الأدبي نلاحظ الانحراف الأسلوبي وفق الفكر الكلي ضمن المنهج الفيلولوجي عن طريق هذه الرُّوح، ذلك أن الأثر الأدبي هو جزء من كلّ، ولابد أن يكون الكلّ وراء الانحراف الأسلوبي. والمقصود –هنا– بالكل التغيير الاجتماعي في تلك الفترة التاريخية التي كُتب فيها الأثر الأدبي، سواء أكان شعرًا أم نثرًا. وبذلك يتحدّد هذا المنهج، فهو يبتدأ بالنص ليعود إليه مرّة أخرى، بعد خروجه إلى العالم الخارجي المحيط به، سواء أكان هذا العالم هو عالم مبدع النص في لمرحلة الأولى من العمل النقدي، أم عالم المجتمع أو المحيط في المرحلة الثانية سعيًا وراء الوصول إلى مركز العمل[1]. ويتصوّر ليو سبتزر العمل الأدبي على أنه بنية دائرية لها بؤرة معينة، ومركز محدّد، فيحاول الولوج إلى هذا المركز المحدّد من خلال السطح عن طريق الحدس الذي يكشف عن وجود مركز بعينه والذي تقوده إليه الملاحظات الجزئية، ثمّ يقوم برسم صورة جزئية لهذا المركز، ثم يقوم بتتبّع الجزئيات الماثلة في النص قصد التأكد من هذا البناء.

وهكذا، فإن طريقة ليو سبتزر تتمثل من الانطلاق من المحيط إلى المركز، ويمثل المحيط –هنا– الدقائق اللغوية ومستوياتها. أما المركز فهو روح الأثر الأدبي، أي الذهاب من سطح النص المتمثل في الناحية اللغوية إلى عمق الأثر الأدبي الذي يعني تجربة المبدع. من هنا، فقد اصطنع ليو سبتزر منهجًا أسلوبيا كما أقام جسرًا بين اللغة وتاريخ الأدب حتى سُميت أسلوبيته بالأسلوبية الفيلولوجية، أو الأسلوبية الأدبية.

بعد هذه الرحلة في عالم الأسلوبية والأسلوب ننطلق –الآن– إلى مدارسة شعر الشعراء الصعاليك مركزين على الخصائص اللُّغوية والأسلوبية فيه، وكاشفين عما في هذا الشعر من قيم كامنة وطاقات خامدة.

[1]– ينظر:شوقي على الزهرة:جذور الأسلوبية من الزوايا إلى الدوائر (دراسة فيلولوجية)،مكتبة الآداب، القاهرة، د.ت،ص: 44–45.

الفصل الأول

الصعلكة والصعاليك

الإطار السياسي والاجتماعي والفكري لعصر الصعاليك.

- الشعراء الصعاليك.
- السليك بن السلكة.
- عروة بن الورد.
- تأبط شرًّا.

الإطار السياسي والاجتماعي والفكري لعصر الصعاليك[1]:

لا يجد الدارس سبيلاً إلى دراسة شعر الصعاليك وخصائصه الأسلوبية والفنية، قبل أن يقف رُويدًا على أحوال عصرهم؛ ذلك أن الاتجاهات الأدبية المختلفة كانت تتأثر بأحوال القبائل السياسية والاجتماعية والثقافية فالشعراء الصعاليك عاشوا في عصر ما قبل الإسلام، وعاصروا أحداث الجزيرة العربية؛ ومنهم من عاش فجر الإسلام حتى أوج العصر الأموي. وكان لهذه الأحداث المختلفة أثر في اتجاهات الشعراء الصعاليك النفسية والشعرية معًا، فكانوا يلتقون مع شعراء عصرهم في بعض الاتجاهات الرائجة في موضوعات الشعر، ومنهجية القصيدة، وفي اللغة، والمعاني.

لقد كانت حركة الصعاليك ثورة اجتماعية في جزيرة العرب؛ إذ وجدت القبائل الرافضة لهؤلاء الصعاليك؛ مما أدى بهم إلى الاجتماع والتعايش في معزل عن قبائلهم يثيرون

[1]– الصعاليك: مفردها: صعلوك، وهو لفظ مشتق من لفظة صعلكة. وقد عرَّف ابن منظور الصعلوك، وقال: هو الفقير المعدم الذي لا يملك مالاً؛ زاد الجوهري في صحاحه أن الصعلوك هو الفقير، وصعاليك العرب هم: ذؤبانها يعني: لصوصهم الذين يتلصصون. أما من حيث الاصطلاح؛ فقد وسعت العرب دائرة لفظة: الصعلكة؛ فلم تعد الصعلكة تعني الفقر والفاقة، وإنما أطلقتها العرب على الفرسان الشجعان الذين ثاروا على أوضاعهم الاجتماعية ويضيف الدكتور شوقي ضيف أن الصعاليك كان لهم نظامًا يشبه نظام الفروسية، وأنهم كانوا لا يغيرون على الأسياد والسّراة من القوم، ولا يسلبون كريمًا حقه. وقد اتفق اللغويون، ومنهم صاحب تاج العروس أن الصعاليك كانوا يتلصصون ويقطعون الطرق لفرض نظامهم على القبائل بوسائلهم التي ظنوا أنها مشروعة لاسترجاع حقوقهم المسلوبة وذلك من خلال الانضمام إلى حركة قوية عُرفت في زمانهم بثورة الصعاليك.
ينظر: لسان العرب، الدار العلمية للكتاب الطبعة الأولى: 2003، بيروت لبنان: مادة: "صعلك". ينظر: الصحاح في اللغة والعلوم، نشر: نديم مرعشلي وأسامة مرعشلي، الطبعة الأولى، دار الحضارة العربية، 1974، بيروت، لبنان: 220/1. ينظر: تاريخ الأدب العربي والعصر الجاهلي، الطبعة الخامسة، دار المعارف: 375/1–376. ينظر: الزبيدى، تاج العروس: مادة: لصّ.

الفتن العديدة، والإغارة على القبائل، وقطع الطريق على القوافل، وسلبها أموالها في الصحراء بين جبالها الوعرة وفي دروبها المترامية الأطراف. يقول عُرْوَة بن الورد[1]:

وإنَّ امـــرأ يرجو ترائي وإنَّ مَا يَصيرُ لَهُ مِنْهُ غدًا لقليـــــل[2]

ومالي مال غيرُ دِرعً وَ معفرٍ وأبيض من مَاءِ الحديدِ صقيبُ

وأسمر خطيّ القنـــاة مثقف وأجْرَدَ عُرْيَانِ السَّرَاةِ طويـــــلُ

فعروة بن الورد كان سيّد الشعراء الصعاليك، وزعيمًا موجها لهم، كما كان عُروة بن الورد فارسًا يغلب عليه الجانب الإنساني. ومن الشعراء الصعاليك المشهورين: قيس بن الحديدية الذي عُرف بعدوانيته، قاد جماعة من الصعاليك، وقتل أحد أفراد قبيلته ظُلما؛ فخلعته قبيلته وتبرأت منه. ومن الشعراء الصعاليك المشهورين تأبط شرًا[3]، وهو من الشعراء الصَّعاليك العدائين، يقول:[4]

---

[1]- هو عروة بن الورد بن زيد، وقيل: ابن عمرو بن زيد العبسي، شاعر جاهلي، وفارس كريم من الصعاليك.

(ينظر: ترجمته في ابن قتيبة: الشعر والشعراء 675/2، وأبو الفرج الأصفهاني الأغاني: 70/3-81، وديوانه: 1).

[2]- لم أجد هذه الأبيات في ديوان عروة بن الورد، وهي منسوبة في شرح ديوان الحماسة للمرزوقي: 466/1 رقم 157 لأبي الأبيض العبسي، وهو شاعر كان في أيام هشام بن عبد الملك، خرج مجاهدًا واستشهد في سبيل الله. ورواية البيت في شرح ديوان الحماسة: 468/1: وَمَالِي مَال غَيْرُ دِرْعً حَصِينَةً وَأَبْيَضُ مِنْ مَاءِ الحديد صَقِيلُ

[3]- هو أبو زهير ثابت بن جابر بن سفيان من فَهْم، شاعر من الشعراء الصعاليك. وتأبط شرًّا لقب له. قُتِلَ في بلاد هُذيل نحو سنة 80 قبل الهجرة الموافق ل 540 م.

(ينظر: ترجمته في: الشعر والشعراء: 312/1-314، الأغاني: 144/21-145، وجمهرة أنساب العرب: 243).

[4]- الشعر والشعراء: 312/1-313.

يَا مَنْ لِعَذَالَةٍ خَدَّالَـــــةَ نَشِبٍ خَرَّقْتِ باللَّوْمِ جِلْدِي أَيَّ تَخْرَاقِ

تَقُولُ: أَهْلَكْتَ مَالاَ لَوْ ضَبِنْتَ بِهِ مِنْ ثَوْبِ عِزٍّ وَ مِنْ بَزٍّ وَ أَعْلاَقِ

سَدِّدْ خِلاَلَكَ مِنْ مَـــالٍ تُجَمِّعُهُ حَتَّى تُلاَقِي الَّذي كُلُّ امْرِىءٍ لاَقِ

عَاذِلَنَا إنَّ بَعْضَ اللَّوْمِ مَعْنَفَـــةٌ وَهَلْ مَتَاعٌ وَإنْ أَبْقَيْتُهُ بَـــــاقِ

إنِّي زَعِيمٌ لَئِنْ لَمْ تَتْرُكُوا عَذَلِي أَنْ يَسْأَلَ الْحَيُّ عَنِّي أَهْلَ آفَاقِ

لَتَقْرَعَنَّ عَلَيَّ السِّنَّ مِنْ نَـــدَمٍ إذَا تَذَكَّرْتَ يَوْماً بَعْضَ أَخْـلاَقِي

يتضح من هذه الأبيات أن تأبط شرًّا كان يتمتع بذكاء فائق، وحيلة واسعة، يُحسن التخلص عند إحساسه بالخطر، وسلاحه هو وسيلته، ويذكر ابن قتيبة أن تأبط شرًّا كان يغزو علة رجليه وحده[1].

ويظهر أن هؤلاء الشعراء الصعاليك المتمردين كانوا يجاهرون بعدائهم للقبائل؛ فقد أظهروا يأسهم من تلك الحياة القبلية، وما تميزت به من عادات رتيبة ومُمِلَّة فأعلنوا نفورهم منها ورفضهم لها، والثورة على القيّم الاجتماعية، وعدم انسجامهم مع القبيلة، وخلق نظام جديد بعيد عن النظام القبلي، ويمكن تقسيم مجتمع الشعراء الصعاليك إلى ثلاثة أقسام هي كما يأتي:

[1]- الشعر والشعراء: 312/1.

1- **قسم منهم يشمل الخُلعاء والشُدَّاذ:** وهذا القسم يشمل طائفة من الشعراء الذين قاتلوا قبائلهم، واضطرت قبائلهم إلى رفضهم وخلعِهم نذكر منهم: قيس بن الحدادية، وخاجز الأزدي، وأبي الطمحان القيني[1].

2- **قسم يشمل طائفة من الشعراء الأغربة:** وهم العبيد السُّود المنسوبون لأمهاتهم، وهم: تأبط شرًا، والشنفرى والسليك بن السلكة[2].

3- قسم شمل طائفة من الشعراء الصعاليك الفقراء المتمردين على الأوضاع التي فرضتها الأحوال الاجتماعية ويأتي على رأس هؤلاء الشعراء الصعاليك عُروة بن الورد.

ويجتمع هؤلاء الطوائف الثلاث من الشعراء الصعاليك، ويتقاسمون الفقر المُهين والفاقة، وحالة الرفض القبلي والطَّرد من القبيلة، فكانوا كالذئاب الجياع الذين يتخذون من الجبال والوهاد والنِّجَاد مسكنًا لهم، وقد صوّر يوسف خليف حياة هؤلاء الشعراء الصعاليك المنبوذين اجتماعيا ورأى أنهم خرجوا على حياة القبيلة، وتجرَّدوا من كلّ وسائلهم المشروعة، فلم يجدوا أمامهم سوى هذه الحياة المهينة التي يعيشونها على هامش المجتمع في أطرافه البعيدة المترامية[3]، كما صنَّف يوسف خليف الشُّعراء الصَّعاليك وجعلهم طبقتين: طبقة تُمثل الجانب الإنساني يقودها عُروة بن الورد، وطبقة ثانية تمثل الجانب الشيطاني

[1]- هو حنظلة بن جفنة المعروف بأبي الطمحان القيني، شاعر جيد الشعر وفارس، وأحد المعّمرين، وكان في الجاهلية نديما للزبير بن عبد المطلب، أدرك الإسلام وأسلم، توفي نحو سنة 30 هـ/650 م. (ينظر ترجمته في الشعر والشعراء: 389/388/1، والأغاني: 3/13-13، والزركلي: الأعلام 322-323).

[2]- منسوب إلى أمه السلكة، وكانت سوداء، وأبوه عمرو بن يثربي، من بني كعب بن سعد بن تميم، جاهلي شاعر من الصعاليك العدائين. (ينظر: ترجمته في الشعر والشعراء: 365/1-368).

[3]- ينظر: يوسف خليف: الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي: الطبعة الثالثة، دار المعارف: القاهرة: 1978،ص 31.

يقودها الشّنفرى[1]. من هنا أصبح طلب الحرب والإغارة على الإبل في سائر القبائل هو هدفهم؛ ذلك أن حياة الشعراء الصعاليك أصبحت حرّة تعتمد على المطاردة بعدما كانوا يعيشون في القبيلة تحت براثن الفقر والذل والهوان.

يُضاف إلى ذلك أنّ الصّعاليك اعتمدوا على كسر طوق الانتماء الذي يحمي ودهم؛ فقطعوا أواشج القربى بينهم وبين قبيلتهم، وظنّوا أنّهم قادرون على بناء نظام اجتماعي جديد؛ يوجد فيه أمثال عُروة بن الورد الذي اختصّ بغزو الأغنياء لفائدة الفقراء. وهذا لا يعني أنّ الصّعاليك كانوا قادرين على خلق نظام جديد بديلاً للنّظام القبليّ السّائد في عصرهم، بل على العكس؛ فقد حاولوا بتمرّدهم تحقيق الانعتاق من أوامر النّظام الاجتماعي الذي تمثّله القبيلة. من هذا المنطلق ظهر العجز في إظهار الانتماء الجديد من خلال قلّة الأمن وفقدان الطمأنينة؛ ذلك أنّ الصّعلوك يعيش اللاّأمن واللاّاستقرار؛ فهو دائم الخوف والهروب إلى الأمام، فيلجأ إلى المغاور في الجبال المترامية الأطراف. فالقبيلة كانت تمثل للصّعاليك كيانا سياسيًا أشبه ما يكون بنظام الدّولة على عهدنا الرّاهن؛ إذ كان لها دستورها وقوانينها التي تسيرّها، وزعيمها الذي يحكمها، وأرضها التي تعيش عليها، كما أن الرّكيزة التي يعتمدها النّظام القبلي في العصر الجاهلي هي العصبية، ويُقصد بها دعوة الفرد «إلى نُصرة عُصبته والتآلب معهم على من يناوئهم ظالمين كانوا أو مظلومين، وليس له أن يتساءل: أهو ظالم أم مظلوم (...)»[2]. وتحدث ابن قتيبة عن قصّة أبي كبير

[1]- ينظر: الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، ص 55-56.

[2]- هو أبو كبير، عامر بن عُوَيْمَرَ بنُ الكليس الذلّي، أحد بني سعد بن هُذيل: شاعر جاهلي قديم من شعراء هُذيل المشهورين، وَذُكرَ أنه أدرك الإسلام وأسلمَ مع الصحابة. (ينظر: ترجمته في: الشعر والشعراء: 670/2، وشرح أشعار الهزلين: 1069/3).

الهزلي[1] مع تأبط شرًا، يقول: «وقوم من الرُّواة ينحلون الشِّعْرَ تَأَبَّطَ شَرًّا[2]، ويذكرون أنه [يعني تأبط شرًّا] كان يتبع امرأة من فَهْم، وكان لها ابن من هُذيل، وكان يدخل عليها رَحْلاً[3]، فلمّا قارب الغلام الحُلُمَ قال لها: مَنْ هذا الرَّجُل الدّاخل عليك؟ صَاحِبٌ كان بيكَ! قال: والله لئن رأيتُه عندكِ لأقْتُلَنَّكِ، فلمّا رجع إليها تأبط شرًّا، أخبرتُه الخبر، وقالتْ: إنَّ هذا الغلام مُفَرِّق بيني وبينك، فَاقْتُلْهُ! قال: سأفعل ذلك، فمرّ به وهو يَلْعَبُ مع الصبيان، فقال له: هلمَّ أهَبُ لكَ نَبْلاً، فمضَى معه، فتدمَّمَ من قتله، وَوَهَبَ لهُ نَبْلاً، فلمّا رجع تأبط شرًّا أخبرها، فقالت: إنَّهُ (والله) شيطان (من الشياطين) (...)»[4].

فهذه القصّة تصوّر لنا أخلاق الصّعاليك واستهتارهم ومجونهم، وكذلك انغماسهم في حياة التّرف والخلاعة.

ويرى عبد الحليم حنفي أنّه لم يكن للشّعراء الصّعاليك أسلوب واحد معين، وإن اشتركوا جميعًا في العدوانية، والظّلم والتآمر على الضحايا « لذلك تعددت وسائل مزاولتها [الصّعلكة] واختلفت باختلاف استعداد الصّعلوك، وامكانياته الذّاتية، فإنّ كلّ صعلوك إنّما يزاولُ ما يناسب امكانيات القوة والاستعداد فيه، واختلفت –أيضًا– باختلاف الظّروف التي تسمح للصّعلوك مزاولة صعلكته»[5].

---

[1]– جواد علي: المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، دار العلم للملايين: بيروت لبنان: 1978: 314/4.

[2]– يتفق معظم الرواة بأن القصة هي لأبي كبير الهزلي والغلام هو تأبط شرًا.

[3]– رَحْلاً: كناية عن المعاشرة، جعلها: رحلة ومنزلة.

[4]– الشعر والشعراء: 672/2.

[5]– عبد الحليم حنفي: شعر الصعاليك (منهجه وخصائصه) الهيئة المصرية للكتاب، د.ط، القاهرة: 1979، ص 90.

لصعلكة بوصفها ظاهرة تمرّد على أوضاع المجتمع، الأمر الذي جعل عدم إمكان الصّعلوك العيش في كنف القبيلة بأنظمتها وقوانينها. لذا تميّز شعر الصّعاليك بالتعبير عن الأنا التي تغلبت على النَّحن المتمثلة في القبيلة. وبعبارة أخرى: إنّ غياب شخصية الشاعر القبلي عن شخصية قبيلته والتي تتجلّى بوضوح عند أصحاب المذهب القبليّ في الشّعر الجاهلي، قد اختفت تمامًا في شعر الصّعاليك، وعوّضتها ظاهرة أخرى هي ظاهرة الوضوح الفنيّ لشخصية الشّاعر الصعلوك، ولكن مع خروج هذا الشاعر الصعلوك عن نظام القبيلة، أخذت شخصيته الفردية تواجه أنواعًا من المشكلات لا تقل عن تلك المشكلات التي عاشها في مجتمعه القبليّ السّابق. ومع هذا فإنّ الشّعراء الصعاليك لا يمثّلون ظاهرة اجتماعية شاذّة في العصر الجاهلي، لأنّ القبيلة تلجأ في كنف صراعها مع الحياة، إلى ما يلجأ إليه الشعراء الصعاليك أنفسهم ولسنا نريد –هنا– استقصاء حوادث الشّعراء الصّعاليك وإنّما نريد عرض نماذج من أخبارهم، وقصصهم، يروي ابن قتيبة أنّ السُّليك بن سلكة السَّعديّ، « «رأته طلائع جيش لبكر بن وائل جاؤوا ليغيروا على تميم، ولا يعلم بهم، فقالوا: إن عَلِمَ السليك بنا أَنْذَرَ قومه؛ فبعثوا إليه فارسين على جَوَادَيْنِ؛ فلمَّا هَايَجَاهُ، خرج يَمْحَصُ كأنَّه ظَبيٌ فطارداه سحابة يومها، ثم قالا: إذا كان اللَّيْلُ أَعْيَا، ثمَّ سَقَطَ أَوْ قَصَّرَ مِنَ العَدْوِ فنأخذه، فَلَمَّا أصْبَحَا وجَدَا أَثَره قد عَثَرَ بأصْلِ شَجَرَةٍ وَنَذَرَتْ قَوْسُهُ فَانْحَطَمَتْ، فَوَجَدَا قِصْدَةً منها قد ارْتَزَّتْ بالأرض فقَالاَ: مَا لَهُ أَخْزاهُ اللهُ! مَا أَشَدَّهُ! وَهَمَّا بالرُّجُوعِ، ثمَّ قَالاَ: لَعَلَّ هَذَا كان من أَوَّلِ الليل ثُمَّ فَتَرَ، فَتَبِعَاهُ، فإذَا أَثَرَهُ مُتَفَاجًا (...) فانصرفا عنه، وَتَمَّ إلى أهله، فأنْذَرَهُمْ؛ فَكَذَّبوهُ لِبُعْدِ الغَايَةِ، فقال:

يُكَذِّبُنِي العَمْرَانِ عَمْرُو بن جُنْدُبٍ وَعَمْرُو بن سَعْدٍ والمُكَذِّبُ أكْذَبُ

تَكلُتْكُمَا إنْ لـــم أكُنْ قَدْ رَأَيْتُـهَا كَرَادِيسَ يَهْدِيهَا إلى الحيِّ كَوْكبُ

كَرَادِيسَ فِيهَا الَوْفَزَانِ وَحَوْلَـــهُ فَوَارِسُ هَمَّام مَتَى ندْعُ يَرْكَبُـــوا

وجاء الجيش، فأغَارُوا عليهم»[1].

والذي لا ريب فيه أنّ الصّعاليك عاشوا في جوّ مفعم بِالقلق وعدم الاستقرار؛ فقد كانوا مطاردين بسبب الجرائم التي ارتكبوها؛ فهم لا يتمتَّعون براحة ولا يرتاحون، ولا يركنون لنوم هادئ، بل قد لا ينامون، وحتى إن ناموا فإنّ أعين المُلاحقين والرّقباء تُراقبهم، لتوقع بهم وقد عبَّر عن هذا المعنى الشّنفرى[2] بقوله[3]:

طَرِيدُ جِنَايَاتٍ تَيَاسَرْنَ لَحْمَـهُ عَقِيرَتُهُ لأَبِيهَا حُـــمَّ أوَّلُ

تَبِيتُ إذا مَا نَامَ يَقْظَى عُيُونَهـا خَتَاتًا إلى مَكْرُوهَةٍ تَتَغَلْغَلُ

[1]- الشعر والشعراء: 1/367-368.

[2]- الشنفرى يعني غليظ الشفتين، وهي صفة لصيقة بالجنس الأسود، وقد انعكست هذه الصفة على نفسية الشنفرى وكانت سببا في عدوانيته، بل جعلت منه رجلا صلبا شديدًا.

[3]- ينظر: ديوان الشنفرى، تحقيق إميل بديع يعقوب، الطبعة الأولى، دار الكتاب العربي، بيروت: لبنان: 1991، ص 68.

وقد كان الشنفرى من الأغربة[1] الذين مدُّوا حركة الصّعاليك بعدد كبير منهم. وقد روى أبو الفرج الأصفاني القصة التي كانت سببًا في تصعلك الشّنفرى، المتمثّلة في الصّرخة في وجه ابنة سيّده المتكبرة، فقد روى محمد بن هشام النّمري أنّ الشنفرى أَسَرَتْهُ بنو شبابة بن فهَمْ؛ فلم يَزَلْ فيهم حتى أَسَرَتْ بنُو سلامان ابن مفرج من الأزْدِ رجلاً من شبابة فَفَدَتْهُ بنو شبابة بالشّنفرى؛ فكان الشنفرى في بني سلامان لا تحسبه إلا واحدا منهم، حتى نازعته بنت الرّجل الذي كان في حجره أي: سيّده، وكان السّلامي اتخذه ولدًا. فقال الشّنفرى لبنت السلامي: اغْسِلِي رأسي يأ أُخيَّة، فأنْكَرَتْ أنْ يكون أخَاها، ولَطَمَتْهُ أي صفعته. فذهب الشّنفرى مغاضبًا حتى أتى إلى الذي اشتراهُ من فَهْم، فقال له: اصْدُقني منْ أنا!؟ فقال: أنت من أوسً بن حجرٍ. قال: أما إنِّي لَنْ أَدَعْكُمْ حتى أقتل منكم مائة رجُلٍ بما استبعدتُمُوني[2]. وذكر يوسف خليف أن مؤرخي الأدب والرُّواة خالفوا أبا الفرج الأصفهاني في عرضهم لقصة الشّنفرى مع قبيلة بني سلامان[3].

وأيًّا كانت الرّوايات، فإنّ الغاية هي الكشف عن القطيعة بين الشّنفرى وقبيلة بني سلامان وعدم التوافق معها. وكذلك عن الغضب الذي استشرى في نفس الشّنفرى، وعدم رضاه، الأمر الذي دفعه إلى الانتقال إلى قبيلة فَهْم، والاتصال بلصوصها والانضمام إليهم، وكان أوّل من اتصل به الشنفرى هو تأبط شرًا الذي كان له خير مُعلّم؛ فعلّمه أساليب

[1]- الأغربة، جمعها: الغراب، مفردها: أغرب وأغربة وغُرْب وأغربة العرب: سوادهم، وأطلق لفظ الأغربة في الجاهلية على الصعاليك العبيد السود، منهم: السليك بن السلكة، وتأبط شرًا والشنفرى.

[2]- ينظر: الأغاني: 201/21 وما بعدها.

[3]- ينظر: الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، ص 334-335.

الصّعلكة وفنونها حتى أصبح من الصّعاليك المشهورين الذين لا يشقّ لهم غبار في هذا الميدان.

فهذه القصص، وغيرها هي التي وسّعت الهوة بين الصّعاليك وقبائلهم، وأضرمت نيران الحقد والكراهية في قلوب الصّعاليك؛ فقد اتّهم الشّنفرى قبيلة الأزد بقتل أبيه، الأمر الذي زاد من كراهيته لهم، وقد عبّر عن هذا الكره الدفين لهم في قوله:[1]

أَضَعْتُمْ أَبِي إِذْ مَالَ شَقّ وسَادَه عَلَى جنْف قَدْ ضَاعَ مَنْ لَمْ يُوسَدِ

وقيل: إنّ الشّنفرى قدم مِنًى و ما رجلٌ يدعى حرام بن جابر-المتهم بقتل أب الشّنفرى- فقيل: للشّنفرى: هذا قاتل أبيك، فشدّ عليه، فقتله. وقد صرّح الشّنفرى بذلك في تائيته المفضلية، فقال:

قَتَلْنَا قتيلاً محرمًا بِمَلْبَدٍ حمار منى وَسَط الجحِيج المُصَوَّتِ[2]

فقد وهب الشّنفرى نفسه للانتقام من قبيلة بني سلامان ومن أعدائه الذين يكنُّ لهم الحقد والكراهية، فكان يتقن صناعة أسلحته، ويتفنّن في صناعة نباله التي كان يغزو بها بني سلامان برفقة صعاليك قبيلة فَهْم، وقد يُغير عليهم وحده؛ فقد ذكر عبد المنعم خفاجي أنّ الشّنفرى كان يُغير في غزواته على أعدائه برجليه، وكان معدودًا من العَّدائين الذين لا تلحق بهم الخيل[3]، وقال الميداني إِن الشّنفرى أصبح مضرب المثل حتى قيل: أَعْدَى

[1]- ينظر: ديوان الشنفرى، ص 45.

[2]- ينظر: ديوان الشنفرى، ص 37.

[3]- ينظر: عبد المنعم خفاجي، وصلاح الدين محمد عبد التواب: الحياة الأدبية في عصري الجاهلية وصدر الإسلام، مكتبة الكلمات الأزهرية، القاهرة، د.ت: 1979 وما بعدها.

من الشّنفرى[1]، وقد تحدث عبد الحليم حنفي عن الصّراع الذي كان ينتاب الشّعراء الصّعاليك، ويساور نفوسهم المكلومة، من هموم ومحن، يقول: «والواقع أنّ ذلك لا ينفي وجود الهموم، ولا يتعارض مع كون الهموم تعد جانبًا بارزًا في حياة الصّعاليك، بل يمكن اعتبار بعضه من الأسباب المهمّة في سيطرة الهموم على نفوس الصّعاليك. فهذه القوة التي وُهبوا إياها في نفوسهم عامل من عوامل الهمّ والانقباض. ومن المعروف أنّ أقرب النّفوس إلى القلق والهموم والانقباض هي النّفوس القوية، سواء كانت قوية في تفكيرها، أو آمالها أو مقوّماتها الأخرى؛ لأنّ هذه القوّة تفتح أمام صاحبها أبوابا كثيرة من الإدراك، وأبوابا كثيرة الآمال والأهداف، وأبوابا أخرى من الإحساس بأشياء قد لا يحسّ بها غيرهم، ومن التفكير فيها»[2].

فهذه النّفوس الحائرة المهمومة تفكّر في بلوغ الأهداف، وتحقيق الأغراض، وهذا يحتاج إلى قوّة دافقة تدفع صاحبها إلى عمل أيّ شيء للوصول إلى أهدافه، كذلك كان الشّأن بالنسبة للشّعراء الصّعاليك.

من هذا المنطلق نرى أنّ الشّعراء الصّعاليك، بل الصّعاليك بصورة عامّة في العصر الجاهليّ كان لهم مفهوم محدد يعتمد على الجانب الاجتماعي، والصّراع القبلي، والفقر ولكن هؤلاء الصّعاليك سواء كانوا خلغاء وشدَّاد وأغربة سود أو صعاليك آخرين فقدوا الإحساس بالعصبيّة القبلية، أو انفصلوا عن القبيلة؛ فالسّليك بن السّلكة كان يعيش حياة بائسة، وفضلاً عن سواد بشرته كان ذميما، بخيلاً فتسبب له ذلك في سُخرية النّاس منه،

[1]- ينظر الميداني: مجمع الأمثال، تحقيق سعيد محمد اللحام، دار الفكر، بيروت: 2002، ص 53.

[2]- شعر الصعاليك منهجه وخصائصه، ص 291.

والاستهزاء به؛ فأثّر ذلك في توافقه الاجتماعيّ[1]، وكذلك كان الشّنفرى الذي وصف وجْهَهُ بالبياض ليردَّ على المُسْتَهْزِئين به بسبب لون بشرته، يقول[2]:

إذَا مَا أَرُوم الوُدَّ بَيْني وبينَهَا يَؤمَ بَبَيَاض الوَجْهِ مِنِّي يَمِينُهَا

فَوَصْفُ الشّنفرى لون وجهه بالبياض يُعبّر على طريقة العرب «عن اللّذيغ بالسّليم، وإمَّا أن يكون لونًا من السّخرية من اهتمام هؤلاء السّادة بمسألة اللّون»[3].

ويضيف ابن قتيبة أنّ السّليك بن السّلكة نفسه يقرّ بتعاسته، يقول: «وكان السّليك يقول: اللّهُمَّ إنَّك نُهَيُّ ما شِئتَ لمن شِئتَ إذَا شِئتَ، اللَّهُمَّ إنِّي لو كنتُ ضعيفا لكنتُ عَبْدًا، ولو كنتُ امرأةً لكنتُ أَمَةً، اللَّهُمَّ أَعُوذُ بك من الخَيْبَةِ. فأمَّا الهَيْبَةُ فلا هَيْبَةَ»[4] لذلك وجد الشّعراء الصّعاليك في عمليات الإغارة من أجل السّلب والنّهب وسيلة لكسب قوتهم قصد استمرار حياتهم؛ فَهُم لصوص وقُطاع طرق أو هكذا تحَّولوا بسبب العامل الاقتصادي الذي كان عاملاً رئيسيا في تحديد أنماط سلوكهم وتصرّفاتهم.

ثم إنّ الشّعراء الصّعاليك كانوا يشكّلون في زمانهم طائفة من المتمرّدين على سلطة القبيلة في المقام الأول، ومن الخارجين على نظامها وأعرافها وقوانينها. يضاف إلى ذلك أنّ إطلاق نعت التلصُّص على الكثير من الشّعراء الصّعاليك، أي نعتهم باللّصوص يحمل نوعًا من التجني عليهم ومجافاة الحقيقة، إذ تبيّن أن كثيراً من بين هؤلاء الشّعراء الصّعاليك لم

[1]- ينظر: ابن فتبة: الشعر والشعراء: 366/1.

[2]- ينظر: ديوان الشنفرى، ص 333.

[3]- يوسف خليف: الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، ص333.

[4]- الشعر والشعراء: 365/1.

يكن كذلك أصلاً؛ ذلك أن منهم من انظمَّ إلى الصّعاليك بسبب جَناية قَتْلٍ اقترفها في حق فرد من أفراد القبيلة ربما كانت سبب عامل سياسّي وليس عاملاً اقتصاديًا، أو اجتماعيًا كالقتل الفرديّ الذي قام به قيس بن الحدادية الذي قتل فردًا من قبيلته ظلمًا؛ فنبذته قبيلته؛ فهرب منها، وانظمَّ إلى الصّعاليك.

هذا جانب من حياة الشّعراء الصّعاليك في العصر الجاهليّ؛ وهي – في الحقيقة تعبّر عن تمرّد الشّعراء الصّعاليك على أعراف النّظام القبليّ وقوانينه، وذلك بإيجاد نظام اجتماعيّ جديد تحكمه البطولات وتسيّره القوة والجبروت، وقد جعل هذا النّظام الجديد الشّعراء الصّعاليك أقوياء، ودهاة.

ننتقل– الآن إلى التّعريف بأهمّ الشّعراء الصّعاليك في الجاهلية، وهم: السّليك بن السّلكة، وعروة بن الورد، وتأبط شرًّا.

أولا– السّليك بن السّلكة:

هو السليك بن عمرو بن يثربي، ينتسب إلى أمه السلكة[1]، وأمّه، أَمَة سوداء، وأبوه عربي قُحّ من بني سعد بن زيد مناة بن تميم، وهو «أحد أغربة العرب وهُجَنَائِهم وصعاليكهم ورُجَيْلاَئِهم»[2]، ويعدّ معه غراب بني عبس وخفاف بن ندبة، وقد استطاع السّليك بن السّلكة أن يحرّر نفسه من عبودية قاتلة، ومن رقٍّ مهين؛ وذلك بفضل بسالته وشجاعته، وحسن إدراكه للأمور وذكر ابن قتيبة أنّ السّليك بن السّلكة «كان له بأس ونَجْدَة، وكان أذلّ النّاس بالأرض، وأجودَهم عَدْوًا على رِجْلَيْهِ، وكان لا تَعْلَقُ به الخيل»[3] كما كان السّليك فارسًا مغوارًا، شجاعًا، وشاعرًا مجيدًا، وقد استطاع بفضل شجاعته أن يعتق نفسه من رق العبودية، وإن لزمه لقب الغراب، وابن الأَمَة وابن السوداء؛ فهو من الشّعراء الصّعاليك البواسل، يخشاه الفرسان، ويهابه الأبطال.

وكان السّليك بن السّلكة خبيراً بمسالك الصّحراء وطرقها الوعرة، ومواقع المياه فيها، وأماكن دفنه للبيض المليء بالماء، كما كان يأخذ الحذر في كل غارة يغيرها؛ قال ابن قتيبة: «فأصابته [يعني السّليك] خَصَاصَةٌ شديدة، فخرج على رجليه أن يُصيبَ غِرَّةً من بعض مَنْ يَمُرُّ عليه، فيذهب بإبله، حتى إذا أمسى في ليلة من ليالي الشتاء قَرَّةٍ مُقْمِرَةٍ اشْتَمَلَ الصَّمَّاء وَنَامَ، فَبَيْنَا هو كذلك جَثَمَ عليه رَجُلٌ، فقال: أَسْتَاسِرُ، فرفع السُّلَيْكُ رأسه فقال: إنَّ اللّيلَ طويل، وإنَّكَ مُقمِرٌ (...) وجعل الرَّجلُ يلهزه ويقول: يا خبيث اسْتَاسِرْ

[1]– السَّلكة: هي أنثى الحجل، والسليك هنا: الحجل الصغير.

[2]– ابن قتيبة: الشعر والشعراء: 356/1.

[3]– اشتمال الصماء: يقصد أن يرد فضل ثوبه على عضده اليمنى، ثم ينام عليها.

(...) ثم قال له: ما شأْنُكَ؟ فقال: أنا رجلٌ فقير، خرجت لعَلِّي أصيبُ شيئا، فقال: انطلقْ معي، فخرجا فوجدا رَجُلاً قصته مثل قصتهما، فأتوا جَوْفَ مُرَادٍ، وهو باليمن، فإذا فيه نَعَمٌ كَثِيرٌ، فقالَ السُّلَيْكُ لهما: كُونا مِنِّي قريبًا حتى آتِي الرِّعَاءَ، فأعلمَ لكما عِلْمَ الحَيِّ أَقَرِيبٌ هو أم بعيدٌ. فإن كانوا قريبًا رجعتُ إليكما، وإن كانوا بعيدًا قلتُ لكما قَوْلاً أُحَيِّ بِهِ إليكما، فَأَغِيرَا على ما يَليكُمَا، فَانْطَلَقَ حتى أتى الرِّعَاءَ، فلم يَزَلْ بهم يَتَسَقَّطُهم حتّى أَخْبَرُوهُ خَبَرَ الحَيِّ، فإذا هو بعيدٌ، فقال لهم السُّلَيْكُ: ألاَ أُغَنِّيكُمْ؟ قالوا: بَلَى، فرفعَ عَقِيرَتَهُ، يتَغَنَّى:

يَا صَاحَبَّي ألاَ لاَ حَيَّي بِالوَادِي ألاَ عَبيدٌ وَ آمٍ بَيْـــــنَ أدْوَادِ

أَتَنْظُرَانِ قَلِيلاً رَيْثَ غَفْلَتِهـــــمْ أمْ تَغْدُوَانِ فإنَّ الرِّيحَ لِلْعَادِي

فلمَّا سمعَا ذلك اطّرَدا الإبِلَ، فَذَهَبَا بِهَا»[1].

وعلى الرّغم من شجاعته وقوته، كان السُّلَيْكُ لا يتحّرج أن يستجير بالنّساء عند الأزمات؛ فقد أغار السّليك على بني عوار، بطن من بني مالك بن ضبيعة فلم يظفر منهم بشيء يفيد، وأرادوا مساورته، فقال شيخ منهم: إنّه مَا عدا عدو لم يتعلّق به شيء، فدعوه حتى يرد الماء، فإذا شرب وثقل لم يستطع العدو، وظفرتم به؛ فأمهلوه حتى ورد الماء وشرب، ثمَّ بادروهُ، فلمَّا علمَ أنه مأخوذٌ جاملهم، وقصدَ لأدنى بيوتهم حتى وَلَجَ على امرأة منهم تمال لها: فكيهة؛ فاستجار بها، فمنعته وجعلته تحت درعها، واخترطتْ السَّيف، وقامتْ لنصرته، فكاثروها فكشفت خمارها عن شعرها، وصاحت بإخوتها، فجاؤوها ودافعوا عنه حتى نَجَا من القتل، فقال السُّلَيْكُ:

[1]- الشعر والشعراء: 365/1-366.

لَعَمْرُو أَبيك وَالأَنْمَاءُ تُنْمِـىَ لَنِعْمَ الجَارُ أُخْت بنِي عَـوَارَا

من الخفرات لَمْ تَفْضَحْ أَبَاهَا ولم تَرْفَعْ لإِخْوَتِهَا شَنَـــــارَا

ومَا عَجَزَتْ فِكيهَةُ يَوْمَ قَامَتْ بِنَصْلِ السَّيْفِ واسْتَبَلُّوا الخِمَرَا

وذكر قتيبة –أيضا– أنّ السُّلَيْكَ بن السّلكة، احتال على فارسين من طلائع جيش لبكر بن وائل، وكانوا جاؤوا ليغيروا على بني تميم، قبيلة السّليك وخالفا أن ينذر السّليك قومه، فأنذر السّليك قومه فكذّبوه، لبُعْدِ الغاية[1].

هكذا كانت حياة السّليك بن السّلكة؛ فقد كان يحمل روحه على أكفّه لا يبالي بالموت؛ فقد أجارته امرأة من بني عوار تُدعى فكيهة، وَحَمَتْهُ، وعندئذ كان وفيًّا لها، فذكرها في شعره، وذكر وفاءها له. كما كان السّليك رجلا قويا، فتّاكا، يَسْتَحِلّ القتل ولا يبالي بأحد، بل لا يقيم وزنا لحرمة، يستبيح كلّ شيء من أجل إشباع رغباته، وإرضاء شهواته العدوانية. وكان السّليك إلى جانب هذه الصّفات العدوانية، رحيمًا بإخوانه الصّعاليك، وفيًّا لهم، يذكر الرُّواة أنّه ترافق مرة مع جماعة من الصّعاليك فسار بهم إلى طريق مجهولة قليلة الماء؛ فأمضّهم العطش، والسّليك يبحث عن خزّاناته فلا يجدها، فلم يهتد إليها إلاّ بعد أن انصرف عنه معظم رفاقه خوفًا من أن يهلكوا عطشًا إذا أوغلوا في الصّحراء المقفّرة. فمضى السّليك بمن بقي معه من الرّفاق؛ فأغار على مراد وختعمّ، فأصاب غنائم كثيرة، ونِعَمًا لا

[1]– ينظر القصة كاملة في الشعر والشعراء: 367/1، وقد سبقت الإشارة إليها في: ص 10 من هذا الفصل.

تدخل حتى حَصْرٍ، ثم عاد إلى رفاقه الذين تخلّفوا عنه فقسّم الغنائم على سهام الذين شهدوا الغارة معه، ولم يحرم أحدًا من رفاقه، لأنّه اعتبرهم صحبًا له من أوّل الطّريق. وقد وصف عمرو بن مَعْدِي كَرَم السّليك بن السّلكة، فقال:[1]

وَسِيري حَتَّى قَالَ فِي القَوْمِ قَائِلٌ عَلَيْكَ أَبَا ثَوْرٍ سُلَيْكَ المَنَاقِبِ [2]

فَرُغْتُ بِهِ كَاللَّيْثِ يَلْحَظُ قَائِمًا إِذَا رِيعَ مِنْهُ جَانِبٌ بَعْدَ جَانِبِ

وَلَهُ هَامَةٌ مَا تَأْكُلُ البِيضُ أُمَّهَا وَأَشْبَاحُ عَادِيٍّ طَوِيلِ الرَّوَاجِبِ

وأمّا مقتل السّليك بن السّلكة، فقد ذكرت الرّوايات أنّه «مَرَّ في بعض غزواته ببيت من خَثْعَمْ، أَهْلُهُ خُلُوفٌ، فرأى فيهم امرأة بَضَّةٌ شَابَةٌ، فَتَسَنَّمَهَا وَمَضَى، فَأَخْبَرَتِ القَوْمَ، فركب أنَس بن مُدْرِك الخَثْعَميّ في أثره، فقتله، وطُولبَ بديّته، فقال: والله لاَ أَدِيهِ ابن إِفَال»[3] ، وقال:

إِنِّي وَقَتْلِي سُلَيْكًا يَوْمَ أَعْقِلُهُ كَالثَّوْرِ يَضْرِبُ لَمَّا عَاقَتِ البَقَرُ

هكذا كانت حياة السّليك بن السّلكة، حياة صعلوك متشرّد، يغير على القبائل، ويستبيح الأعراض والحرمات. كما كانت فيه خشونة وصراحة واعتداد بالنفس.

---

[1]- ينظر: ابن قتيبة: الشعر والشعراء: 368/1.

[2]- كان السّليك بن السّلكة يلقب بسليك المناقب، والمناقب، جمع مفنب- بكسر الميم وفتح النون- وهو جماعة الخيل من الفرسان.

[3]- الإفال: هي صغار الإبل، مفردها: أفيل. يريد أنه لا يقدم للسّليك دية ولو كانت زهيدة، أي بإبل صغيرة.

ثانيًا – عُروة بن الورد:

هو عُروة بن الورد بن زيد، وقيل: عُروة بن عمرو بن زيد العبسي[1]، شاعر جاهلي من الصّعاليك، ذكره ابن قتيبة، فقال: «هو [يعني عروة بن الورد] من بني عَبْسٍ، وكان يُلقّب: عُروة الصعاليك لقوله:[2]

لَحَى اللّهُ صُعْلُوكًا إِذَا جَنَّ لَيْلُهُ مَصَارِفِي المُشَاشِ أَلِفًا كُلَّ مَحْرِزِ [3]

يَعِدُّ الْغِنَى مِنْ دَهْرِهِ كُلَّ لَيْلَـةٍ أَصَابَ قَرَاهَا من صَدِيقٍ مُيَسَّـرِ

يَنَامُ عِشَاءً ثُمَّ يُصْبِحُ قاعِـدًا يَحُثُّ الْحَصَى مِنْ جَنْبِهِ المُتَعَفِّرِ

ولِلَّهِ صُعْلُوك صَفِيحَةَ وَجْهِـهِ كَضَوْءِ شِهَابِ الْقَابِسِ المُتَنَـوِّرِ

مُطِلّ عَلَى أَعْدَائِهِ يَزْجُرُونَـهُ بِسَاحَتِهِمْ زَجْرَ المَنِيحِ المُنسَّهِر[4]»

وكان عروة بن الورد صُعْلُوك من صعاليك العرب المشهورين الذين يتَّصفون بالشّجاعة والكرم والسّماحة، والأخلاق العالية، كما كان عروة بن الورد فارسًا مغوارًا،

[1]– ترجم له ابن قتيبة: الشعر والشعراء: 675/2، أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني: 70/3-86.

[2]– الأبيات من قصيدة أوردها الأصمعي في الأصمعيات: تحقيق عبد السلام محمد هارون طبعة دار المعارف، القاهرة: الأصمعية العاشرة: 23-29، وهي –أيضا– في ديوان عروة بن الورد، شرح ابن السكيت، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان: 23-29.

[3]– قال ابن السكيت: مصافي المشاش: يعني مخالاً له مؤثرًا للأكل، والمشاش: رؤوس العظام اللّينة. وروى الأصمعي: مضى في المشاش.

[4]– الشعر والشعراء: 675/2.

جوادًا يجود بالغنائم التي يحصل عليها، يوزّعها على الفقراء والمساكين، وروى ابن رشيق أبياتًا لعروة بن الورد: يقول: «(...) ومثْلُه قول عُروة بن الورد:[1]

وَإنَّ امرأً يرجو تراثي وَإنَّ مَا يَصيرُ لهُ مِنْهُ غدًا لَقَلِيـــــلُ

وَمَا لِي مَالُ غيرُ دْرعٍ وَمِعْفَرٍ وَأبْيَضَ مِنْ مَاءِ الحَدِيد صَقَيلُ[2]

وَأَسْمَرَ خَطِّيّ القُنَاةِ مُثَقَّفٌ وَأجْرَدَ عُرْيَانِ الرَاهِ طَوِيـــــلُ[3]

واشتهر عُروة بن الورد بإغارته على قوافل الأغنياء والاستيلاء على أموالهم، ولم يكن عروة بن الورد سفّاحًا ولاَ سفَّاكَ دِمَاءٍ، ولم يتشرد في الوِهَادِ والنِّجاد، ولم يَضع في مجاهل الصّحراء القاسية، بل عاش في قبيلته معزّزًا، مكرّمًا؛ ذلك أنّ قبيلته لم تخلعه، كما كان عروة كريما مع رفاقه من الصّعاليك، يجود عليهم بِسخاء وكرم، حتى لقبوه بعروة الصّعاليك، ويُروى أنّ عروة بن الورد كان أصاب في «بعض غاراته امرأةً من كِنَانَة، فاتّخذها لنفسه؛ فَأَوْلَدَهَا، وحجّ بها، ولقيّه قومُها، وقالوا: فَادِنَا بصاحبتنا، فإنا نكره أن تكون سَبيَّة عندك،

---

[1]- لم ترد الأبيات في ديوان عروة بن الورد؛ فهي منسوبة لشاعر يدعى أبا الأبيض العبسي، وهو شاعر كان في أيام هشام بن عبد الملك، خرج مجاهدًا في سبيل الله فاستشهد. وقد نسب المرزوقي لأبي الأبيض العبسي في شرح ديوان الحماسة: 466/1-468. (ينظر: شرح ديوان الحماسة، تحقيق أحمد أمين، وعبد السلام محمد هارون، الطبعة الأولى، دار الجيل: بيروت: 1991، 466/1-468).

[2]- رواية البيت في شرح ديوان الحماسة: 468/1:

وَمَا لِي مَالُ غيرُ دْرعٍ حصينة وَأبْيَضَ مِنْ مَاءِ الحَدِيد صَقَيل
وَأَسْمَرَ خَطِّيّ القُنَاةِ مُثَقَّــفٌ وَأجْرَدَ عُرْيَانِ السَّرَاهِ طَـوِيـلُ

[3]- ينظر ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق الدكتور محمد قرقزان –الطبعة الأولى، دار المعرفة، بيروت: لبنان: 1988: 623/2.

قال: على شَرِيطَةٍ، قالوا: وما هي؟ قال: على أن نُخيِّرَهَا بعد الفداء، فإن اختارتْ قَوْمَهَا أقامَتْ فيهم، وإنْ اخْتارتْنِي خَرَجْتُ بِهَا، وكَانَ يرى أنّها لا تختار عليه، فأجابوهَ إلى ذلك، وفَادوا بها، فلمَّا خَيَّرُوهَا اختارتْ قومها (...)»[1]

فتركها عُروة بن الورد، ورجع قافلاً إلى ولده؛ وقال:

مَا كَانَ يَشْقَى بِهَذَا منك مُرتَغِــبٌ حَالٌ وَلاَ الجَارُ ذُو القُرْبَى وَلاَ الجُنُبُ

إنْ يَعْلَمُوا الخَيْرَ يَخْفُوه وَإنْ عَلِمُوا شَرًّا أُذيعَ وإن يَعْلَمُوا كَذَبُـــــــوا[2]

هكذا كانت حياة الشّاعر عُروة بن الورد مع رفاقه الصّعاليك؛ فهي حياة تقوم على الحلّ والتّرحال في دهاليز الصّحراء القاسية؛ فهو يغير على قوافل الأغنياء، ويحصل على الغنائم الكثيرة، ويوزّعها على الفقراء من بني جلدته ليدخل على نفوسهم البائسة الفرحة والسّرور.

[1]- ابن قتيبة الشعر والشعراء: 676/2.

[2]- البيتان من قصيدة في ديوان عروة بن الورد: 18-20. وفي الشعر والشعراء: 677/2.

ثالثًا – تأبط شرًّا:[1]

هو أبو زهير ثابت بن سفيان، من قبيلة فَهْم، وقال ابن قتيبة: «هو ثابت بن عَمْسَل. وقال الأصمعي: هو ثابت بن جابر، وأنشد:

وَيْلٌ أمّ طِرْفٍ قَتلوا بِرَحْمَان بِثَابِتِ بن جابر بن سفيان[2]

وهو من فَهْمٍ، وفَهْمُ وعلْوَانُ إخوان [3]. وهو من أغربة العرب، إذ كانت أمّه حبشية سوداء، وقيل إنّ أمّه حرّة من فَهْمٍ تسمى أميمة. وتأبّط شرًا، لقب له.[4]

ويظهر أن أباه مات، وهو صغير، فتزوجت أمّه بأبي كبير الهذلي، وكان صعلوكًا مشهورًا، فتتلمذ تأبّط شرًّا على يديه، ولازمه حتى أصبح من الشّعراء الصّعاليك المشهورين، كما كان تأبّط شرًا يرافق عمه –زوج أبيه– في كثير من غزواته، وكان يرافقهما صعلوك ثالث يسمّى عمرو بن براق.

وكانت حياة تأبط شرًّا صعبة بعد موت أبيه وزواج أمّه بأبي كبير الهذلي الذي عرف الشرّ في وجه الغلام، واستراب من أمره، لأن أبا كبير الهذلي كان يكثر من الدخول على

---

[1]– ينظر: ترجمة في: الشعر والشعراء: 312/1-314، وأبو الفرج الأصفهاني: الأغاني: 144/21-145، وجمهرة أنساب العرب: 243، والزركلي: الأعلام: 80/2.

[2]– رحمان: بفتح الراء وسكون الحاء: موضع في ديار قبيلة هُذيل.

[3]– الشعر والشعراء: 312/1.

[4]– أوردَ أبو الفرج الأصفهاني قصة حول نسب تأبط شرًّا، لقب بذلك؛ لأن أمه قالت له في زمن الكمأة: ألا ترى أن الحي يجتنون لأهالهم الكمأة فيروحون بها، فقال: أعطني جرابك، فأعطته، فملأه لها أفاعي، فلما راح أتى بهن في جرابه الذي أعطته متأبطًا به، فألقاه بين يديها، ففتحته، فتساعين الأفاعي في بيتها، فوثبت وخرجت مسرعة من البيت، فقال لها نساء الحي: ماذا أتاك به ثابث متأبطًا به؟ فقالت لهن: شرًّا، فلزمه لقب: تأبط شرًّا. وربما تكون قبيلته هي التي لقبته بهذا اللقب، لكثرة ما كان ترتكب من جرائم، أي أنه كان يحمل الشر على نفسه. (ينظر: الأغاني: 144/21 وما بعدها).

أمه[1]. ويظهر أن أُمَّ تأبط شرًا لم تكن حريصة على غلامها الصغير المنكود بقدر حرصها على أبي كبير الهذلي[2].

ومهما يكن من أمر الروايات، فإن اسم تأبّط شرًا ظلَّ مُرتبطا بالرُّعب والذعر والهول في جميع غزواته على أعدائه، كما كان تأبّط شرًّا، فارسًا مِغوارًا، شجاعًا قويًا، غير أنّه لم يكن يثبت في المعارك، بل كان يفرّ أمام أعدائه خوفًا من الأسر، وقد صوّر تأبط شرًّا صوّر هروبه من المعارك في غزواته على أعدائه، ودافع عن نفسه؛ لأنه لم يستطع أن ينتظر حتى يداهمه أعداؤه الذين كانوا يركضون خلفه مثل النّحل؛ فيركض هو حتى لا تُصيبه سهامهم ونِبَالهم، يقول:

وَلَمْ أنْتَظِرْ أنْ يدهموني كأنّهم وَرَائي نَحْلٌ فِي الخَلِيَّةِ وَاكِنَـــا

وَلاَ أن تُصيبَ النَّافِذَاتِ مقاتلي وَلَمْ أكُ بِالشَّدِّ الدَّليقِ مُدَانيـــا[3]

فأرسلتُ متْنيًا عن الشرِّ عَاطِفًا وَقُلتُ يَزَحْزَحْ لاَتكُونَنَّ حائنـــا

وَحَتْحَتُ مَشعُوفَ النّجاءِ كأنّني هِجَفٌّ رأى قصرًا سمالا وَذاجِنا[4]

---

[1]- ينظر: قصة أبي كبير الهذلي مع تأبط شرًّا لما كان غلامًا في: ابن قتيبة: الشعر والشعراء: 672/2، والأغاني: 144/21 وما بعدها.

[2]- تقول القصة: إن أم تأبط شرًا –الغلام– لما هدّدها ابنها بالقتل، طلبت إلى كبير الهذلي أن يقتله، فلم يفعل فقالت لأبي كبير: إنه والله! –تقصد تأبط شرًا– ما رأيته قط، مستثقلا نوما، ولا ممتلئا ضحكا، وهمَّ بشئ منذ كان صغيراً إلا فعله. (ينظر الشعر والشعراء: 672/2).

[3]- الشدّ: يقصد به العدو، والذليق: الحاد.

[4]- المشعوف: من أصيب قلبه بخوف وذعر، والهجفّ والقصر: تعني –هنا– اختلاط الظلام، والسمال: مفردها سملة، وهي بقايا الماء في الحوض، والداجن –هنا– المطر المطبق، أو الصياد المعتوه للغزو.

وهكذا كانت حياة تأبط شرًّا، وهي حياة قاسية لأنه شاعرًا بئيسًا، يغزو على رجليه وحده، كما ذكر ابن قتيبة[1]، الذي أورد له شعرًا جيدًا وقويا سبقت الإشارة إليه[2]. أما عن وفاة تأبط شرًا؛ فقد روى ابن قتيبة أن قبيلة هُذَيْل ادَّعت قتلَه[3].

وصفوة القول إن شعر تأبط شرًا كان وصْفًا لتعاسته، وفقره، وتشرّده وغاراته المتعددة، وتظهر في شعره –أحيانا– الخشونة، وأحيانًا أخرى، تظهر فيه السلاسة، الصراحة، والاعتداد بالنفس والافتخار بها.

[1]– الشعر والشعراء: 312/1.

[2]– سبقت الإشارة إلى أبيات تأبط شرًّا في: ص: 3 من هذا الفصل والأبيات أيضا في المفضليات، تأليف أبي العباس المفضل بن محمد الضبي: تحقيق: أحمد محمد شاكر، وعبد السلام محمّد هارون، الطبعة الرابعة، دار المعارف: القاهرة، د.ت، المفضلية الأولى.

[3]– ينظر: الشعر والشعراء: 312/1-313.

الفصل الثاني

شعر الصعاليك مميزاته وخصائصه

نظرة موجزة إلى الشعر في العصر الجاهلي

موضوعات الشعر الجاهلي

- شعر الصعاليك

موضوعات شعر الصعاليك

نظرة موجزة إلى الشعر في العصر الجاهلي:

يمثل الشعر الجاهلي مظهرا من المظاهر المتنوعة للحياة العقلية في حياة العرب في العصر الجاهلي، بل هو من أكثر الأجناس التعبيرية، وأقدرها وصفا لهذه الحياة؛ "فالجاهلية–إذن–قطرة ضوء ممتازة تنكشف فيها الأنسنة، وبدايات الوعي المتحضر والمتجاور للمرحلة الوحشية من مراحل التطور البشري بأشواط مديدة، ومن جهة حضارية وتاريخية".[1]

وإذا كان باستطاعتنا استكناه ملامح بيئة المجتمع القبلي في الجاهلية من خلال هذا الثرات الشعري الضخم، فإنه يسعنا أن نعد العصر الجاهلي حجر الأساس في حياة الثقافة العربية، بل الحضارة العربية، ويرى يوسف اليوسف أنه "بات من المتعذر علينا فهم العصر الراهن، ناهيك بالعصور الحالية، دون استيعاب الحقبة الجاهلية استيعابا شموليا عميقا، وذلك نظرا لحلول الغابر في الراهن؛ ولأن كل حلقة من حلقات التحول الصاعد تحمل في ذاتها إيجابيات الحلقات السابقة لها، فالحاضر هو جملة الانطفاءات التاريخية التي لا تترمد إلا كي تتجدد"[2]، وهذا يعني أن الماضي تحول بفضل الثرات إلى جذوة تسهم في تحريك الحاضر وإضاءته.

من هنا لا يستطيع أي بحث مهما بلغ من العمق والسَّعَة أن يحيط إحاطة شاملة بتجربة الشعراء الجاهلين؛ لأن ما يقدمه الشاعر الجاهلي هو أكبر من أن يحصر في مجال ضيق. فهو صياغة لرؤية عميقة ذات طابع متميز له خصوصياته ومظاهر تفرده وتميزه، ذلك

[1]– يوسف اليوسف: مقالات في الشعر الجاهلي، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، د.ط: دمشق، 1975، ص 17.
[2]– مقالات في الشعر الجاهلي، ص 17 وما بعدها.

أن الشعر الجاهلي هو تشكيل لتجارب إبداعية متنوعة، من هنا، يمكن القول: إن كلّ ما جاء في الشعر الجاهلي لا يعبّر –بالضرورة– عن الحياة الاجتماعية بشكل متطابق، كما أن الحياة الاجتماعية لا تختلف عنه اختلافا جذريا، فليس المجتمع القبلي الجاهلي الذي تحدث عنه الشعراء، ووصفوه، وتعاملوا معه، وتمردوا عليه مطابقًا لمجتمع القبيلة في العصر الجاهلي، بدليل أننا نجد من بين الشعراء الجاهليين، الشعراء الفرسان أمثال عنترة بن شداد العبسي، والشعراء الحكماء أمثال: زهير بن أبي سلمى، كما نجد من الشعراء الجاهليين من سلك في شعره مسلكًا مغايراً لغيره من الشعراء.

ولو كان الشعر مرآة تعكس الحياة كما هي ماثلة في الواقع، لكان الأمر مختلفًا، ذلك أن الشعر هو تشكيل للرؤى، وتصوير يتصل بالوجدان والانفعال والنفس، والعقل والرؤية المتميزة للشاعر[1].

وقد ذكر جواد علي أن الركيزة الأولى التي يعتمدها الدستور القبلي في العصر الجاهلي، هي العصبية، ومعناها نصرة الرجل لأفراد قبيلته سواء أكانوا ظالمين أم مظلومين[2]، لك كانت القبيلة في العصر الجاهلي هي نواة المجتمع الرئيسية؛ فهي تدعو أفرادها إلى تلاحم أكبر حتى أصبح ما يصدر عن الفرد ما هو إلا ترجمة لرأي القبيلة كما أن القبيلة لا تخالف رأي الفرد، وقد عبّر عن هذا المعنى الشاعر دريد بن الصمة[3] في قوله:[4]

---

[1]– ينظر: الدكتور حسني عبد الجليل يوسف: الأدب الجاهلي (قضايا وفنون ونصوص)، الطبعة الثانية، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة: 2003، ص 5.

[2]– ينظر جواد علي: المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام: 314/4.

[3]– دريد بن الصمة، شاعر شجاع، وسيّد قبيلة هوران، قُتِل فيمن قُتل من المشركين يوم حُنين نحو سنة 08 للهجرة الموافق لـ 630م (ينظر: ترجمته في: ابن قتيبة: الشعر والشعراء: 749/2، وابن حزم: جمهرة أنساب العرب: 270، والزركلي: الأعلام: 16/3).

[4]– ينظر: البيت من قصيدة في: ابن قتيبة، الشعر والشعراء، 750/2.

وَهَلْ أَنَا إلاَّ مِنْ غَزِيَّةَ إن غَوَتْ غَوَيْتُ، وإنْ تَرْشُدْ غَزِيَّةُ أَرْشُدِ

فالشاعر دريد بن الصمة ذائب في قبيلته، كما أنه يذهب إلى ما تذهب إليه قبيلته، فضمير "الأنا" الذي يمثل الفرد لا اعتبار له أمام ضمير "النحن" الذي يمثل الجماعة المكونة للقبيلة، وهذا الأمر كما يعلق عليه يوسف خليف هو أمر يمثل عقدًا اجتماعيا قائما على أساس عاطفي بحت، ولا مجال للتفكير فيه؛[1] لأن العصبية القبلية تفرض على الفرد طوقًا يعطل العقل والاحتكام إلى العاطفة، ذلك أن العاطفة تجعل الفرد يشعر بانتمائه القوي إلى القبيلة، فيؤيد مصالحها، ويعمل لها بكل جوارحه.

ويرى شوقي ضيف أنه إذا اعتبرنا نصرة الفرد لقبيلته حقًا مشروعًا له؛ فإن ذلك يدفعنا إلى الإشارة إلى ما هو واجب عليه؛ لأنه فرد من أفراد القبيلة، وواجبه احترام الرأي الجماء للقبيلة؛ فلا يكون سببا في تمزيق وحدتها، أو في إثارة الفتن فيها، أو افتعال القلاقل في صفوفها، كما لا يكون رقمًا في الإساءة إلى سمعتها بين القبائل؛ لأنه إن فعل ذلك كان جزاؤه الخلع؛ فالخلعاء هم من رفضتهم قبائلهم، ونفتهم عنها لكثرة جرائرهم وجناياتهم، وكانوا يعلنون هذا الخلع " على رؤوس الأشهاد في أسواقهم ومجامعهم، وقد يستجير الخليع بقبيلة أخرى؛ فتجيره وبذلك يصبح له حقّ في التوطن في القبيلة الجديدة، كما يصبح من واجبه الوفاء بجميع حقوقها، مثله، مثل أبنائها"[2]. ويرى يوسف خليف أن الخلع يُحدث لأسباب عديدة تدور كلّها في محور واحد، هو خروج الفرد على وحدة القبيلة ورضاها، ممّا يجعلها في موقف حرج من ممارسته؛ فتضطر إلى أن تخلعه، وتتبرأ من أفعاله

[1]- ينظر: الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، ص 91-92.

[2]- ينظر شوقي ضيف: العصر الجاهلي، الطبعة التاسعة، دار المعارف، القاهرة: 1981: ص 67 وما بعدها.

سرفاته المسيئة؛ فتطرده من حماها، وتعلن أنها قد خلعته، وأن صلته بها قد انقطعت وانتهت، وأنها تخلت عن حمايته[1].

ننتقل –الآن– إلى مدارسة الظروف الحياتية للعصر الجاهلي من خلال العناصر الآتية:

1- **الحياة الاجتماعية:**

إن الحياة الاجتماعية –كما سبقت الإشارة إليه– كانت تتحكم فيه القبيلة، فهي التي توجه حياة الأفراد والجماعات، وكل الأفراد يذوبون في القبيلة، ويعلنون ولاءهم لها؛ فتنتفي بذلك الرؤية الذاتية، والنزعات الفردية أمام قرار القبيلة وتوجهها، وما يتشكل من مصلحة جماعية لها. ويتشكل مجتمع القبيلة – في أغلب الأحيان– من ثلاث طبقات هي:

أ. الطبقة الأولى: تكّل هذه الطبقة من أبناء أعيان القبيلة وسادتها؛ فهم ينتمون إلى القبيلة انتماء النسب الخالص، وهم أشرافها وأصحاب القرار فيها، المدافعون عن حماها، وهم المسؤولون عن المحافظة على منزلتها بين القبائل الأخرى، وذلك عن طريق إبرام الأحلاف والمعاهدات.

ب. الطبقة الثانية: تتألف هذه الطبقة من أبناء الطبقة السابقة من الإماء، لا من الحرائر، ويطلق عليهم: الموالي، ينضاف إليهم من التحق بهم بسبب الحلف أو الاستلحاق، أو طلب الحماية من سواهم، ومكانة أصحاب هذه الطبقة هي دون مكانة أصحاب الطبقة السابقة، قد يحدث أن يبرز بعضهم، ويرتفع شأنه في الفروسية، فيستوجب حق الاعتراف به من أبيه، كما حدث للشاعر عنترة بن شداد العبسي.

[1]– ينظر: الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، ص 95.

ج. **الطبقة الثالثة**: تتألف هذه الطبقة من العبيد الذين أسرتهم القبيلة في حروبها مع القبائل الأخرى، وكذلك يتشكلون من أبناء الإماء، خاصة السودات منهن، وكان يطلق على بعضهم: الأغربة منهم على سبيل المثال: الشنفرى، وتأبط شرًا، والسليك بن السلكة. ويرى يحي الحيوري، أن أفراد هذه الطبقات الثلاث يشكلون نظام القبيلة، يقول: "ويجمع أبناء القبيلة هؤلاء –الخلص منهم والموالي والعبي– ولاء وعصبية، وتضامن، أحكم عُراه حرصهم على شرف القبيلة ومجدها؛ فالإخلاص في القبيلة رباط وثيق بين الجميع، لميهم أن يضحُّوا بكل شيء في سبيلها، وإن الفردية التي عُرف بها العربي لتفنى وتذوب في القبيلة، وهو يرى أن خير القبيلة هو خير له، وعليه أن يتحمّل أوزارها، وينعم بخيرها، ويهبّ لنصرتها، حين يدعوه الداعي، وهو مع قبيلته على كل حال (...)"[1] .

ولقد احتلت صفة الكرم منزلة راقية في حياة العربي في الجاهلية؛ ذلك أن العربي كان مطالبا بحسن السلوك والتحلي بمكارم الأخلاق، وكذلك كان مطالبا بعلو الذكر والصيت على امتداد الآفاق، مع الحرص على اكتساب المحامد والخصال الكريمة كما كان العربي كريمًا جوادًا، يكرم الضيف ويحسن وفادته، ويبذل في سبيل ذلك ماله، وكل ما يملك، يقول حاتم الطائي[2]:

يَقُولُونَ أَهْلَكْتَ مَالَكَ فاقْتَ وَمَا كُنْتُ لَوْلاَ مَا تَقُولُونَ سَيِّدَا[3]

[1]– يحي الجبوري: الشعر الجاهلي: الطبعة الرابعة، مؤسسة الرسالة: بيروت، لبنان: 1983، ص 61.

[2]– هو حاتم بن عبد الله الطائي، كان جوادًا، شاعر جاهلي جيد الشعر، وكان يضرب به المثل في الكرم. (ينظر: ابن قتيبة: الشعر والشعراء: 241/1، ديوانه: 5).

[3]– ينظر: ديوان حاتم الطائي، طبعة بيروت: لبنان: د.ت، ص 09.

كما حافظ العرب في الجاهلية على قيمّ الوفاء والأمانة والصدق، وذمّ الغدر والخيانة. وإلى جانب هذه الصفات الحميدة، فقد راجت –في عصر الجاهلي– قيّم غير سودة كالافتنان بالخمر واللهو والمجون، ينضاف إلى ذلك رواج سوق القمار والميسر والقيان وكذلك الاعتقاد الشديد بالزجر والطيرة تفاؤلا وتشاؤمًا، وانتشرت –أيضًا– الكهانة والسحر والعرافة والاستقسام بالأزمة وسواها.

2- الحياة الفكرية والثقافية:

لم تكن عند العرب في العصر الجاهلي ثقافة ذات ملامح واضحة، ولكنهم على اتصال بالأمم المجاورة، وحضار ويبدو أنهم تأثروا بتلك الحضارات، ولكن تلك التأثيرات لم تكن عميقة، بل كانت بسيطة؛ لأن العرب – في العصر الجاهلي– كما تتحدث الدراسات التاريخية كانوا بدوًا يعيشون على رعي الإبل والأغنام، يتتبعون بها مواقع الغيث ومواطن الكلأ؛ فحياتهم كانت بدوية بسيطة.

وقد فرضت طبيعة الحياة القاسية على العرب وكذلك تنقلاتهم عبر الصحراء، معرفة النجوم ومطالعها، وحركة الرياح، والنواء، وأوقات الأمطار ومواقعها، وما يترتب عن ذلك من معرفة أوقات الخصب والجذب، وجغرافية المواقع الخاصة بذلك، يقول صاعد الأندلسي، موضحًا هذا الأمر:

كان للعرب معرفة بأوقات مطالع النجوم ومغايبها، وعلم بأنواء الكواكب وأمطارها على حسب ما أدركوه بفرط العناية وطول التجربة لاحتياجهم إلى معرفة ذلك من أسباب المعيشة لا عن طريق تعلم الحقائق ولا على سبيل التدرّب في العلوم (...)"[1]. كما فصَّل أبو

[1]– طبقات الأمم، د.ط، طبع في بيروت: لبنان، ص 45.

عثمان عمرو بن بحر الجاحظ أبعاد هذه المعرفة العلمية التي عرفها العرب في العصر الجاهلي، فتحدث عن الأنواء ومواقع النجوم، يقول: "وعرفوا الأنواء، ونجوم الاهتداء؛ لأن من كان بالصحاصح الأماليس —حيث لا مارة ولا هادي مع حاجته إلى بعد الشقة– مضطرًا إلى التماس ما ينحيه ويؤديه، ولحاجته إلى الغيث، وفراره من الجدب وضنّه بالحياة اضطرته الحاجة إلى تعرف شأن الغيث؛ ولأنه في كل حالة يرى السماء وما يجري فيها من كواكب، ويرى التعاقب بينها والنجوم الثوابت فيها وما يسير منها قادرًا، وما يكون منها راجعًا ومستقيما (...)"[1]. وهكذا فرضت طبيعة الصحراء، والحياة القاسية على العرب في الجاهلية التدبر فيها من أجل الحصول على الأمن والغذاء. ويرى يحي الجبوري أن بعض القبائل العربية — في الجاهلية– قد اشتهرت بمعرفتها الواسعة بالنجوم، والأنواء، وقد اكتسبت بذلك خبرة كبيرة، مثل "قبيلة مرّة، وبني حارثة ابن كلب، وكثر ذكر الكواكب في الشعر كالفرقدين والسماكين، وبنات نعش والشعرى، والجوزاء، والعيوق وغيرها. وكان نظرهم دقيقًا ثاقبًا في المطر والرياح ومهابها، والسحاب وأشكاله"[2].

ننتقل —الآن– إلى الحديث عن الموضوعات الشعرية التي تناولها الشعراء الصعاليك في أشعارهم، والموضوعات الشعرية التي صدّوا عنها، لكننا لا نستطيع فهم دور الشعراء الصعاليك، إلاّ إذا عدنا قليلا —ولو بإيجاز– إلى الحديث عن الشعر وموضوعاته في العصر الجاهلي عند غيرهم من شعراء عصرهم، على أننا لن ندخل هذا البحث — في هذا الفصل– دخول المؤرخ أو المستقصي رغم ما لدينا من الأسباب التي تسهل علينا طريف الإطالة والإسهاب في ذلك. فإذا انتقلنا إلى الحديث عن نشأة الشعر وأوليته، فإننا نجد أن

[1]– عمرو بن بحر الجاحظ: الحيوان، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار الجيل بيروت: لبنان: 1996، 30/6.

[2]– الشعر الجاهلي: الطبعة الرابعة، مؤسسة الرسالة: بيروت: لبنان: 1983، ص 96.

جذور الشعر في الجاهلية قد اعتمدت جميعها على دراسات كثيرة انتابها التناقض البيِّن لأن معظم هذه الدراسات ربطت نشأة الشعر في العصر الجاهلي بالوزن[1]. بمعنى أن بعض الباحثين ردّ ظهور الشعر العربي في هذا العصر إلى الوزن، ورأى أن الشعر إنَّما بدأ بالوزن، وخاصة وزن الرجز، ثم ربط بعضهم بين الرجز، والإبل، والحراء، واتخذ من حذاء الإبل، أو إيقاع أقدامها على الأرض، مبدأ لظهور هذا الكلام الشعري الموزون، وهذه النظرة إلى الرجز هي نظرة قديمة، ليس لأحد من المحدثين أن يدَّعيها لنفسه، فقد نقل القرشي بسنده عن محمد بن إسحاق قال: "قدم قبس بن عاصم التميمي عن النبي – صلى الله عليه وسلم– فقال يومًا وهو عنده: أتدري يا رسول الله مَنْ أول من رجز؟ قال: لا، قال: أبوك مضر، كان يسوق بأهله ليلاً، فضرب يد عبد له، فصاح:وأيداه! فلسْتَوْثَقَتْ الإبل ونزلت، فرجز على ذلك"[2].

ولا يهمنا – الآن– مناقشة هذا الخبر الذي أورده القرشي، لأن الذي يعنينا منه هو قدم هذه النظرة إلى الرجز، والربط بينه وبين سير الإبل، وهو أمر قديم قال به جماعة منذ زمن محمد بن إسحاق على الأقل، وليس جديدًا يمكن أن يدَّعيه لنفسه بعض الباحثين المحدثين، وقد ناقش هذه المسألة شوقي ضيف، ورأى أن الرجز كان وزنا شعبيًا عامًا في عصر ما قبل الإسلام، أي العصر الجاهلي قال: " الرجز من البحور القديمة في الشعر العربي، فقد كان يستخدم بكثرة في العصر الجاهلي، وهي كثرة تؤكد أنه كان الوزن الشعبي

[1]– للاطلاع على هذا الموضوع: جواد علي: المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام: 127–128، والدكتور هلال الجهاد: فلسفة الشعر الجاهلي: 61 وما بعدها، وكارل برو كلمان: تاريخ الأدب العربي، ترجمة عبد الحليم النجار، دار المعارف: القاهرة: 1968، ص 58.

[2]– القرشي:جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، تحقيق علي محمد البجاوي، القاهرة: 1967، ص 27.

العام الذي يدور على كل لسان، ومن ثم قلما وجدنا شعراءهم المبرزين ينظمون فيه، وكأنما تركوه للجمهور يتعهده ويرعاهُ (...)"[1]

وإذا ما عدنا إلى الأخبار والروايات المتصلة بالرجز في العصر الجاهلي، وجدناه فعلا شديد الاتصال بحياة العرب في الجاهلية، وما يعرض لهم من أحوال، أو أسفار أو مهاجاة أو قتال أحيانا وقد سجّل الشعراء الجاهليون كل ذلك في أشعارهم، روى محمد بن سلام الجمحي عن عمر بن أشبه أن " للشعر والشعراء أول يوقف عليه، وقد اختلف في ذلك العلماء، وادعت القبائل، كل قبيلة لشاعرها أنه الأول (...) فادعت اليمانية لامرئ القيس، وبنو أسد لعبيد بن الأبرص، وثعلب لمهلهل بن ربيعة، وبكر لعمرو بن قميئة، والمرقش الأكبر، وإياد لأبي دؤلاء، وأنه أول من قصد القصيد، قال: وهؤلاء النفر المدعّى لهم التقدّم في الشعر متقاربون، لعلّ أقدمهم لا يسبق الهجرة بمائة سنة أو نحوها (...)"[2].

ويذكر محمد بن سلام الجمحي في موضع آخر من كتابه أن الأغْلَبَ العِجْلىّ[3]، يقول: "رُجاز، منهم: الأغلب العِجْلىّ، وكان مُقَدَّمًا، يقالُ: إِنَّهُ أَوَّل مَنْ رَجَزَ"[4]، وقد تكون هذه العبارة مُحّرفَة في نسخة طبقات فحول الشعراء، وقد يكون هذا التَّحريف قديمًا، يصل إلى زمن أبي علي الحسن بن رشيق؛ لأنه نقل عبارة ابن سلام الجمحي، ورد عليها، بقوله: "أَوَّلُ من طوّل الرجز الأغْلَبُ العِجْلىُّ، وهو قديم، وزعم الجمحّي أو غيره أنَّه أوَّلُ مَنْ رَجَزَ،

---

[1]- شوقي ضيف:تاريخ الأدب العربي: العصر الإسلامي، دار المعارف القاهرة: ص، 395.

[2]- ابن رشيق، طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمود محمد شاكر، مطبعة المدني: القاهرة: 1974: 3/1.

[3]- هو الأغلب بن عمرو ، من بني عَجْلٍ بن لُجَيْمٍ من ربيعة، شاعر راجز من المخضرمين، عمّر طويلاً، فعاش تسعين سنة. وكان الأغلب جاهليا، إسلاميا وقُتِلَ بوقعة تماوند سنة 19هـ، وكانت وقعة تماوند في زمن الخليفة عمر بن الخطاب، رضى الله عنه وكانت فيها نهاية دولة الفرس. (ينظر: ابن قتيبة: الشعر والشعراء 612/2، والزركلي، الأعلام: 739/2).

[4]- طبقات فحول الشعراء: 737/2.

ولا أظنُّ ذلك صحيحًا؛ لأنَّه إنَّما كان على عهد رسول الله صلى الله عليه وسلَّم، ونحنُ نجدُ الرجزَ أقْدَمَ من ذلك"[1] ،بهذا الرأي قال به محمود محمّد شاكر، محقق كتاب (طبقات فحول الشعراء)[2]، وقد تكون العبارة غير محرفة في كتاب: (طبقات فحول الشعراء)، وإنما كان محمّد بن سلاّم الجمحي يريد بها النمط المطوّل من الرجز، الذي بدأ به الأغلب العجليّ، وطوّره من العجاج، لا مجرد النظم بهذا الوزن، وهذا ما كان يقصده علماء القرن الثاني للهجرة بالرجز، ذلك أن الرجز — في نظر هؤلاء العلماء– لم يعدّ يعني مجرد البيت، أو البيتين أو المقطوعات القصيرة التي كانت على عهد الشعراء الجاهليين، وإنما أصبح للرجز معنى اصطلاحيا يراد منه، ذلك النمط الجديد الذي بدأ به الأغلب العجلي واستوى أمره على يد العجاج، وابنه رؤبة واستمرّ يحتفظ بشيء من خصائصه إلى عهد محمد بن سلام الجمحي أواخر القرن الثاني، وأوائل القرن الثالث للهجرة. ثم جاء ابن قتيبة؛ فوضّح دور الأغلب العجليّ بعبارة دقيقة، وواضحة، يقول: «هو الأغلب بن جُشَم، بن سَعْد بن عِجْل (...) وعاش تسعين سنة، وكان الأغلب جاهليا إسلاميا، وقُتِلَ بِتهَاوَنْدَ[3]، وهو أول مَن شبّه الرجز بالقصيد، وكان الرجز قبله إنّما يقول الرجل منه البيتين أو الثلاثة، إذا خَاصَمَ أو شَاتَمَ أو فَاخَرَ، وقد ذكره العجّاج، فقال: إِنِّي أَنَا الأَغْلَبُ أَضْحَى قَدْ نَشَرْ »[4].

---

[1]– العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق محمد قرقزان الطبعة الأولى، دار المعرفة، بيروت: لبنان 1988: 196/1.

[2]– ناقش محمود محمد شاكر، محقق كتاب (طبقات فحول الشعراء) رأي ابن رشيق، وقال: إن ابن رشيق نقل نصه من غير ابن سلام الجمحي، ورجح أن يكون النص الصحيح كما يأتي: "أول من رجز الأراجيز الطوال من العرب"، معتمدا —في ذلك– على نص أبي الفرج الأصفهاني/ الأغاني 29/21، ورأى محقق الكتاب أن التحريف هو سقط من النسَّاخ، وقد كان ذلك معروفا عند رجاز العرب وغيرهم، فكيف يجعله محمد بن سلام الجمحي؟ (ينظر: طبقات فحول الشعراء 737/2، حاشية: 2).

[3]– هي موقعة تِهَاوَنْدَ، سمّاها المسلمون: (فتح الفتوح، كانت في سنة 19 للهجرة، في خلافة عمر بن الخطاب رضى الله عنه، كما كانت فيها دولة الفرس، فلم تقم لهم بعدها قائمة.

[4]– الشعر والشعراء: 2 / 613.

فابن قتيبة، يوضّح في هذا النص أن الأغلب العِجْليّ هو أوّل مَن شبّه الرجز بالقصيد، وأطاله، وقد ردّد رأي ابن قتيبة أبو الفرج الأصفهاني[1]، إذ قال: «وهو يعني الأغلب أحد المعمّرين في الجاهلية عمرًا طويلا، وأدرك الإسلام؛ فأسلم وحسن إسلامه، وهاجر، ثم كان فيمن توجّه إلى الكوفة مع سعد بن أبي وقاص فنزلها، واستشهد في وقعة تَهَاوَنْدَ، فقبره هناك في قبور الشهداء، ويقال: إنه من رَجز الأراجيز الطوال من العرب»(...)[2].

والذي لا ريب فيه، أن رجز الأغلب العِجْليّ قد ضاع، وفُقِدَ أكثره قبل القرن الثاني للهجرة، وقد كان يمكن لديوانه أن يعوض ذلك، ولكنه مفقود ليس له من أثر. وقد ذكر المرزباني أن الأصمعي أعياه شعر الأغلب، وأنه لم يرو له سوى اثنين من رجزه.

فالمرزباني يشير إلى أن كبار الرواة أمثال الأصمعي لم يجدوا للأغلب أراجيز كثيرة، وإنما فُقدت هذه الأراجيز، ولم يحفظ منها إلاّ أبيات متفرّقة على ألسنة الرُّواة، ينضاف إلى ذلك عزوف الرواة المشهورين عن موضوع الرجز، والأصمعي نفسه يشير إليه بأصبع الاتهام في قوله لما سئل عن رجز الأغلب، فقال «أعياني شعره (...) ما أروي للأغلب إلا اثنين ونصفا (...)»[3]،ولهذا لم نظفر في مصادرنا على كثرتها بأراجيز مطولة للأغلب العجليّ وإنما عثرنا على أبيات، أو مقطوعات فحسب ومع ذلك، فإن هذه الأبيات والمقطوعات تدلّ على أن الأغلب قد تصرّف في موضوعات الرجز، وجعله أهلاً للتعبير عن موضوعات

[1]- نقل رأي ابن قتيبة البغدادي في خزانة الأدب: 2/ 207، كما نقل السيوطي رأي ابن قتيبة، ورأي محمد بن سلام الجمحي، ورأي ابن رشيق وردّه على ابن سلام في المزهر: 2/ 484.

[2]- ينظر أبو الفرج الأصفهاني: الموشح (مآخذ العلماء على الشعر في عدة أنواع من صناعة الشعر)، تحقيق علي محمّد البجاوي، دار نهضة مصر، القاهرة، 1965، ص 213.

[3]- المصدر نفسه، ص 213.

الشعر بوجه عام، وتناول فيها بعض موضوعات الشعر منها الوصف، والهجاء، والحكمة، والحماسة، وذكر فيها بعض أيام بكر بن وائل الرُّورَيْنِ، وكان لبكر على تميم، وذي قار كان على الفرس.

تلك لمحة عن أولية الشعر ونشأته، كان لزاما علينا أن نقف عندها –ولو بإيجاز–، لأن مصدر نشأة الشعر يعود إلى الخصائص الصوتية، التي ظهرت مع ظهور الرجز، الذي قاد –بعد ذلك– إلى ظهور الموضوعات الشعرية المعروفة، كالوصف، والمديح، والرثاء، والفخر، وشعر الحكمة، وغيرها.

موضوعات الشعر الجاهلي:

ننتقل –الآن– إلى تحليل بعض الأغراض والموضوعات الشعرية التي طرقها الشاعر الجاهلي، والتي ساهمت بشكل أساسي في تشكيل الخطاب الشعري عنده؛ وهي معالجة ترمي إلى إظهار إبداع الشاعر في تصوير الحياة الجاهلية وطبيعتها القاسية، ودوره في التعبير عن إحساسه بالألم ومآسيه في الوجود.

ويمكن تلخيص هذه الموضوعات الشعرية في أهم شيء وهو:

موضوع الوصف:

إن المتتبع لنشأة موضوع الوصف في الشعر العربي، يجد أنه اللون الغالب على ر منذ القديم، لأنه يأتي في أكثر الأغراض الشعرية ممتزجًا بها وقلّ أن نجد قصيدة استقلت بموضوع الوصف في العصر الجاهلي، أو بُنيت عليه، باستثناء الشعراء الصعاليك الذين خرجوا عن منهجية القصيدة الشعرية في هذا العصر، بحيث نجد قصيدة، أو بعض

القصائد قد بُنيت على موضوع الوصف، وهي في الغالب تندرج ضمن المقطوعات القصيرة. وقد جرى الشعراء منذ القديم في موضوع الوصف على شرح حال الشيء وهيئته على ما هو في الواقع؛ لإحضاره في ذهن المتلقي كأنه يراه، أو يشعر به. يقول ابن رشيق: «الشعرُ –إلاَّ أقلّه– راجع إلى باب الوصف، فلا سبيل إلى حَصْرِه واستقصائه، وهو مناسبٌ للتشبيه، مشتملٌ عليه، وليس به، لأنه كثيراً ما يأتي في أضعافه (...) وأحسنُ الوصف ما نُعِتَ به الشَّيْءُ حتّى يكاد يُمَثِّلُهُ للسامع»[1]. وقد يبالغ الشعراء –أحيانا– في الوصف لتهويل أمره، أو تلميحه، أو تقبيحه، أو نحو ذلك، ولا سبيل إلى حصر ضروب موضوع الوصف عند العرب؛ لأنهم وصفوا كلّ ما رأوه أو عانوه أو خامر نفوسهم وأحسن الوصف ما صدر عن علم، وافتنّ الخيال في عرضه؛ ذلك أن العلم بالشيء يعطي للحقيقة مادّتها، والخيال يكسبها البلاغة الشعرية، يرى بعض الدراسين[2] أنه لو تأمّلنا حقيقة الشعر، لقلنا: وَصْف كله، ذلك أن الوصف أرحب المجالات الشعرية وعمل الشاعر –في عمومه– وصفي؛ وبما أنَّ مادة الوصف تتطورّ، لأن المحسوسات، وغير المحسوسات تتغيّر من عصر إلى عصر؛ فقد لاحظ ابن رشيق التطور الخاص بمادة الوصف، كما رأى أن بعض الموصوفات قد تجاوزها الزمن، يقول: «وليس بالمُحْدَثِ من الحاجة إلى أوصاف الإبل ونُعُوتها، والقفار ومِيَاهها، وحُمُر الوحْش، والبقر، والظُّلْمَان[3]، والوعول، ما بالأعراب وأهل

[1]– ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه: 2/ 1059.

[2]– ينظر: الدكتور عز الدين إسماعيل: في الأدب العباسي (الرؤيا والفنّ)، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، 1975، ص 403، ويقارن بـ: الدكتور محمّد مصطفى هدارة: اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري، الطبعة الثانية، دار المعارف، القاهرة، 1970، ص 457.

[3]– الظلمان – بضم الظاء– مفردها: الظليم، وهو الذكر من النعام (ينظر: القاموس المحيط: مادة: ظلم).

البادية، لرغبة الناس في الوقت عن تلك الصفات، وعِلْمِهم أن الشاعر إنَّمَا يتكلّفها تكلُّفًا ليجري على سنن الشعراء قديمًا »[1].

فابن رشيق يؤمن بتطوّر الذوق العام، حين يقرّر أن الناس –على عهده– كانوا يرغبون عن تلك الصفات، كما يرى من جهة أخرى أن الشعر، إنَّما هو مواكبة لهذا التطوّر الذي شمل الحياة، وانعكس على أذواق الناس، ومن ثم يرى ابن رشيق أنه لا غضاضة في ترك القديم، وعدم الالتزام به بعد أن كان كثير من النقاد يقدّمونه، وينظرون إليه بعين القداسة، فمنذ زمن العصر العباسي، كانت الحياة آخذة في التطور والارتقاء في التمدن مما فتح للشاعر آفاقا جديدة للوصف، فانطلق الشعراء يصفون قصور الخلفاء، والأمراء، وافتنّوا في تصويرها كما أبدع أصحابها في بنائها وتشييدها[2].

ولما كان التشبيه هو أبرز أدوات الوصف، فقد ذكر ابن رشيق أن موضوع الوصف مناسب للتشبيه، مشتمل عليه، كما أن أحسن الوصف ما نُعت به الشيء حتى يكاد يمثله للمتلقي[3]. فالوصف –إذن– هو تقديم الشيء على الصورة التي يكون عليها في الحياة، أو هو محاكاة مظاهر الطبيعة تجعل المتلقي يتعامل مع الشيء الموصوف كأنه يراه، أو يشعر به، أما التشبيه فهو أداة لموضوع الوصف، ووسيلة لاكتشاف العلاقات بين الأشياء المختلفة[4]. أما قدامة بن جعفر، فقد جعل التشبيه غرضا من الأغراض؛ فيرى أن التشبيه إنما يقع بين شيئين بينهما اشتراك في أمور تعمّهما، ويوصفان بها، ويفترقان في أشياء ينفرد كل واحد

[1]– ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه: 2/ 1061.

[2]– ينظر: الدكتور عز الدين إسماعيل، في الأدب العباسي، ص 405.

[3]– ينظر: العمدة في محاسن الشعر وآدابه: 2/ 1059.

[4]– ينظر: الدكتور جابر عصفور: مفهوم الشعر في الثرات النقدي القديم، المركز العربي، بيروت: لبنان: 1982: 137.

منهما بصفتها، وإذا كان الأمر كذلك؛ فأحسن التشبيه هو ما أوقع بين الشيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما فيها حتى يدني بهما إلى حال الاتحاد[1]. أما الوصف؛ فهو ذكر الشيء كما فيه من الأحوال والهيئات[2]، فالفرق بين التشبيه والوصف عند قدامة بن جعفر أن التشبيه ذكر للشيء مع الاستعانة بما يشبهه، وأن الوصف ذكر للشيء بذاته، وإذا كان الوصف محاكاة للشيء كما هو، فإنَّ أبلغه « ما قلب السَّمع بصرا»[3] كما يضيف ابن رشيق أن الوصف يحقق قضية هامة، وهي قضية تفاضل الشعراء، يقول: « الناس يتفاضلون في الأوصاف، كما يتفاضلون في سائر الأصناف: فمنهم مَن يُجيد وصف شيء، ولا يُجيد وصف آخر، ومنهم من يُجيد الأوصاف كلها، وإن غلبت عليه الإجادة في بعضها: كامرئ القيس قديما وأبي نواس في عصره، والبحتري وابن الرومي في وقتهما، وابن المعتز، وكُشَاجِمِ، فإن هؤلاء كانوا متصرّفين مُجيدين الأوصافَ»[4].

ويظهر أن بين الوصف والطبيعة علاقة حميمة؛ إذ لا يُذكر الوصف إلا وكانت الطبيعة مادته الخصبة، ومَعينَه الذي لا ينضب، يرى فوزي الذهان أنه منذ أن قامت العبقرية في الدنيا، سعى الإنسان إلى الطبيعة في حبّ وإعجاب ونشوة وذهول، فسحر بجمالها، وانتشى بمحاسنها، واتخذها مثلاً يحتذيه، يصوّره ويقلّده بالأصوات والألوان؛ فكان الرسام والنّحاة والموسيقي والشاعر، وكل منهم عمد إلى الأرض والسماء، والحيوان، والنبات، والإنسان والماء يرسمها بخياله، ويصفها بفنه؛ فَخَلَّفَ في متاحِفِ الفنِّ صورة

[1]- ينظر: نقد الشعر، تحقيق الدكتور محمد عبد المنعم خفاجة، دار الكتب العلمية، بيروت: لبنان: د.ت: 124.

[2]- ينظر: نقد الشعر ، ص 130.

[3]- العمدة في محاسن الشعر وآدابه: 1060/2.

[4]- المصدر نفسه: 1060/2-1061.

لإبداعه ومَثَلاً من خَلقه[1] ومنذ القديم عرف الشاعر العربي وصف الطبيعة، وقد تهيأ للشاعر الجاهلي من وصف الطبيعة حظ وافر؛ فأخذ الشاعر الجاهلي يتأملها، ويبثّها آلامه، ويفتن بها ويصوّرها تارة ببصره، وتارة أخرى يقف على الأطلال، فتثير شجونه، وتملك عليه الناقة والبعير والفرس فؤاده، وتستهويه الصحراء بحيوانها ورمالها وواحتها ونجومها، وبرقها ومطرها[2].

وقد ارتبط موضوع الوصف بحياة الشاعر العربي في الجاهلية مثل ارتباطه ببيئته الصحراوية؛ ذلك أن ارتباط الإنسان بوطنه، وحبّه له، ظاهرة إنسانية ملازمة له على مرّ العصور، وفي كل البيئات والأوطان بسبب الدوافع القوية التي تشدّ الإنسان إلى وطنه، والتي كان لها الأثر الكبير في تكوينه العضوي، وتفكيره النفسي وإنتاجه العقلي، وهذه الدوافع والأسباب هي التي أثرت في لونه، ولغته، ومأكله، وملبسه وعاداته وتقاليده وأعرافه[3]. من هذا المنطلق اتصل الشاعر الجاهلي ببيئته الصحراوية، واتصل بها اتصالا وثيقا، فأحبها وهام بها وحنّ إليها حنينا قويا.

ولما كانت حياة الشاعر الجاهلي، هي حياة بسيطة تقوم على الحِلِّ والتَّرحال، والتنقُّل في الفيافي بحثا عن الكلأ والماء، بسبب معيشة البداوة التي كان يعيشها؛ فقد كان هذا الشاعر دائم الحنين إلى بيئته؛ لأنها تمثل له العزّة والكرامة، وهذا ما نلمسه من خلال

[1]- ينظر فوزي الذهان: الوصف (فنون الأدب العربي)، دار المعارف، القاهرة: د.ت: ص 5 .

[2]- ينظر: الدكتور جودت الركابي: في الأدب الأندلسي، الطبعة الثانية، دار المعارف، القاهرة: 1966:ص 120.

[3]- ينظر: الدكتور حور محمّد: الحنين إلى الوطن في الأدب العزلي حتى نهاية العصر الأموي، الطبعة الثانية، دار العلم للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1989، ص 43 وما بعدها.

النصوص الشعرية الجاهلية المتعلقة بوصف الصحراء، فهذا طرفة بن العبد[1] يصف الأرض التي مشى على ترابها الآباء، يقول[2]:

وَإِنِّي لَأُمْضِي عِنْدَ احْتِضَارِهِ بِعَوْجَاءَ مِرْقَالٍ تَرُوحُ وَتَغْذِي

وقد انقسم موضوع الوصف في العصر الجاهلي إلى ثلاثة أقسام، هي:

1- وصف الأطلال.

2- وصف الناقة.

3- وصف الصحراء.

كما كان موضوع الوصف يتصدّر القصيدة الجاهلية لأن منهجية القصيدة كانت تفرض على الشاعر أن يبدأ بموضوع الوصف، المتمثل في الأقسام السابقة، ثم ينتقل –بعد ذلك- إلى الموضوع الرئيسي الذي أنشأ من أجله القصيدة: كالمديح، أو الرثاء، أو الفخر، أو شعر الحكمة.

[1]- طرفة بن العبد البكريّ من شعراء البحرين، هو من أقدم شعراء الفحول الجاهلين، قتله عاملُ عمرو بن هند على البحرين، وهو شاب حوالي سنة 569م. (ينظر: ابن سلام: طبقات فحول الشعراء 138/1، وابنقتيبة: الشعر والشعراء: 185/1).

[2]- ديوان طرفة بن العبد، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت: 1926: 22.

- وصف الأطلال:

إن وصف الأطلال كان يأتي في افتتاحيات القصائد في العصر الجاهلي، حيث يأتي الشاعر لزيارة محبوبته، فيجدها قد رحلت مع أهلها، وتركت المكان الذي يلتقي بها فيه، فيقف على الطلل، فيصفه، ويصف ما حوله، ويذكر الحبيبة فيصوّر شوقه إليها، كما يصف غدر الزمان، وغيلة الأيام، منطلقا من حبه الذي يحمله قلبه الواجف، يقول زهير ابن أبي سلمى[1]:

أَمِنْ أُمِّ أَوْفَى دِمْنَةٌ لَمْ تَكَلَّـــــمِ بِحَوْمَانَةِ الدَّرَّاجِ فَالْمُتَثَلَّـــــمِ
وَدَارٌ لَهَا بِالرَّقْمَتَيْنِ كَأَنَّهَـــــا مَرَاجِيعُ وَشْمٍ فِي نَوَاشِرِ مِعْصَـمِ
بِهَا الْعَيْنُ الآرَامُ يَمْشِيْنَ خِلْفَـــةً وَأَطْلاَؤُهَا يَنْهَضْنَ مِنْ كُلِّ مَجْثَمِ
وَقَفْتُ بِهَا من بَعْدِ عِشْرِينَ حِجَّةً فَلَأْيًاعَرَفْتُ الدَّارَ بَعْدَ تَوَهُّـــمِ[2].

وقد علّل ابن قتيبة مطاع القصيدة الذي كانت تُفتتح به، وذكر أنه لم يكن غزلا ولا تشبُّبا، وإنما كان نسيبًا، ويرى أن الشاعر وصل ذلك بالنسيب؛ « فشكا شِدّةَ الْوَجْدِ وَأَلَمَ الفراق وَفَرْطَ الصَّبَابة والشَّوق، ليَميلَ نَحْوَ القُلوبِ، ويُصْرفَ إليه الوُجوهَ، ولْيَسْتَدْعِيَ به إِصغاءَ الأَسْمَاعِ إِلَيْهِ (...) فإذا علم أنّه قد استوثق من الإصغاء إليه والاستماع له، عَقَّبَ بإيجاب الحقوق؛ فَرَحَلَ فِي شعره، وشَكَا النَّصَبَ والسَّهَرَ، وَسُرَى اللَّيْلِ وَحَرِّ الْهَجِيرِ، وإِنْضَاء

[1]- زهير بن أبي سُلمى، من مزينة إحدى قبائل مُضَر، وأحد فحول الشعراء الجاهليين، وأصحاب المعلّقات. توفي قبل مبعث الرسول-صلى الله عليه وسلم- بسنة.(ينظر: ابن سلام: طبقات فحول الشعراء: 63/1، وابن قتيبة الشعر و الشعراء: 137/1).

[2]- ديوان زهير بن أبي سلمى، شرح علي حسن فاغور، الطبعة الأولى، دار الكتب العلمية، بيروت: 1994، 88، والخطيب البتريزي شرح المعلقات السبع، الطبعة الأولى دار المحابر-الجزائر 2009، 16-18.

الرِّحْلَةِ والبعير»[1]. كما حاول بعض الدارسين تفسير ظاهرة المقدّمة الطللية تفسيراً جديدًا، فسُهير العَلماوي ترى أن وقفة الشعراء في العصر الجاهلي عند الطلل واستنطاقه عبارة عن تعبير نفسي له خاصية وجودية؛ فهي « الصرخة المتمرّدة اليائسة أمام هذه الحقيقة التي فجّرت الكثير من الفن (...) حقيقة الموت والفناء»[2]. وذكر حسين عطوان أن المستشرق الألماني (فالتر براونة) كتب حول موضوع المقدمة الطللية، ورأى أن المقدّمات بجميع أنواعها، هي نوع من التفكير الوجودي النفسي، ذلك أن موضوع النسيب الصميم، هو الموضوع الذي حرّك الإنسان على مرّ الأزمنة، وهو اختبار لمسألة المصير والفناء واللاتناهي[3] وهذا يعني أن الطلل ليس فكرة نسجها خيال الشاعر الجاهلي الأول، وإنما هو ظاهرة إنسانية تتكرّر في كل زمان ومكان. إذن هناك الكثير من آراء الدارسين التي تناولت تفسير ظاهرة الطلل عند الشعراء الجاهلين، ولسنا بصدد تتبعها في هذا الفصل، بل نكتفي بما أوردناه من آراء.

– وصف الناقة (الرحلة):

لقد عنى الشاعر الجاهلي بالناقة، فعدّها عماده وسبب وجوده، فهي مصدر الخير والرزق، فهي رفيقته في السفر، يرى عبد الملك مرتاض أن الإبل «كانت تتخذ للنقل، وتصطنع في الأسفار؛ فكان يرتفق بها في مرتفقات اجتماعية كثيرة»[4]. لهذا وصف الشعراء الجاهليون الناقة؛ فصوّروا قوّة تحمّلها لمشاق السفر، كما تحدثوا عن ضخامتها، وشبّهوها

[1]– الشعر والشعراء: 75/1.

[2]– مجلة المعرفة، السنة الثانية، العدد الرابع، دمشق، 1963: 15 وما بعدها.

[3]– ينظر: مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي دار المعارف: القاهرة: 1970، 217.

[4]– السبع معلّقات (مقاربة سيميائية انثروبولوجية) منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998، ص 300.

بالبقر والثور الوحشيين[1]، كما حمل العرب نساءهم في رحلاتهم على هوادج مصنوعة من الحرائر والعقيلات، قاطعين الفيافي والصَّحارى، ولم تكن لتركبها سوى نساء الأسياد والأثرياء من القوم، يقول امرؤ القيس:[2]

ويَوْمَ دَخَلْتُ الْخِدْرَ: خِدْرَ عُنَيْزَةٍ فَقُلْتُ لَكِ الْوَيْلَاتُ إِنَّكَ مُرْجِلِي

تَقُولُ وَقَدْ مَالَ الْغَبِيطُ بِنَا مَعًـــا عَقَرْتَ بَعِيرِي يَا امْرَأَ الْقَيْسِ فَانْزِلِ

هي رحلات ممتعة لا تنتهي، فإلى جانب المعاناة والمتاعب والمشقة التي ترافق ركوب مطايا الإبل، وصهوات الجياد، فقد كان هناك الكثير من المتعة التي تعتري الشاعر الجاهلي، وذلك عن طريق التعبير عمّا كان يعتلج بداخله من أسئلة كانت تؤرقه وتقُضّ مضجعه، يقول المُثَقِّب العبدي:[3]

فَسَلَّ الْهَمَّ عَنْكَ بِذَاتِ لَوْثٍ غُذَافِرَةٍ كَمِطْرَقَةِ الْقُيُونِ[4]

لقد كانت الحياة الجاهلية، حياة مضطربة غير مستقرّة وكانت القبائل تنتقل من مكان إلى آخر، بحثا عن الماء والكلأ؛ لأن حياتهم كانت تعتمد على رعي الإبل والأغنام، وهذا الأمر كان يفرض عليهم تتبّع مساقط الغيث، ومواطن العشب؛ فكانوا كلما ارتعت إبلهم العشب الذي ترلوا بمنطقته يرتاد لهم ليتنقلوا إلى أماكن أخرى كالحبرة ونجد ويثرب

---

[1]- ينظر: أوصاف الناقة على سبيل المثال لا الحصر في: ديوان امرئ القيس، وديوان الأعشى، وديوان أوس ابن حجر، وديوان النابغة الذبياني، وديوان زهير بن أبي سلمى وسواها.

[2]- ديوان امرئ القيس: تحقيق محمّد أبو الفضل إبراهيم، الطبعة الرابعة، دار المعارف، القاهرة، 1984، ص 34.

[3]- هو عائد بن مُحص بن ثعلبة من عبد القيس، شاعر جاهلي قديم، سُمي بالمثقب لقوله: رَدَدْنَ نَجِيَّةً وَكَنَنَّ أُخْرَى وَثَقَّبْنَ الْوَصَاوِصَ لِلْعُيُونِ كما جعله ابن سلام الجمحي مع شعراء البحرين، (ابن قتيبة: الشعر والشعراء: 395/1، وطبقات فحول الشعراء: 271/1-274، والمفضل الضبي: المفضلية: 38).

[4]- البيت من قصيدة في المفضل الضبيّ: المفضليات المفضلية رقم 38.

ومأرب وغيرها، يقول الراعي النميري[1] مصوّرًا أراضي للرعي خاصة بمنطقة حومل الذي ذكرها امرؤ القيس في شعره:

كَغَرَّاءِ سَوْدَاءَ الْمَدَامِعِ تَرْتَعِي بِحَوْمَلِ عَطْفَي رِمْلَةٍ وَتَنَاهِيَا
لَهَا ابْنُ لَيَالٍ وَدَّأَنْهُ بِقَفْـــرَةٍ وَتَبْغِي بِغِيطَانٍ سِوَاهُ الْمَرَاعِيَا[2]

إن حبّ المغامرة، ومتعة الحديث، وحداء الإبل وسهر الليالي، وتربص الحيوانات المفترسة، والخوف من اللصوص، وقطّاع الطرق، كلّها مخاوف تتقطّع لها الألباد وتقضّ المضاجع؛ فالليل مطبق والخطر ليس بعيدًا فينطلق الشاعر للحديث عن الغدو والرواح، فيذكر الموت، يقول عبيد بن الأبرص[3]:

وَكُلُّ ذِي نِعْمَةٍ مَخْلُوسُهَا وَكُلُّ ذِي أَمَلٍ مَكْذُوبُ
وَكُلُّ ذِي إِبِلٍ مَوْرُوثُهَـا وَكُلُّ ذِي سَلَبٍ مَسْلُوبُ
وَكُلُّ ذِي غَيْبَـةٍ يَؤُوبُ وَغَائِبُ الْمَوْتِ لاَ يَؤُوبُ[4]

إن الرحلة التي وصفها الشاعر الجاهلي في ديوانه، هي رحلة تنشد الحرية، وهي مفعمة بالصوّر الطقوسية التي تجسد الصراع المحترم من أجل البقاء لذا نجد الشاعر الجاهلي

[1]- أبو جندب عبيد بن حصين بن معاوية النميري، فهو من بني نُمير، وكان يقال لأبيه في الجاهلية معاوية الرئيس، لُقّب بالرّاعي لكثرة وصفه بالإبل، شاعر كان يميل إلى الفرزدق فهجاه جرير، لأنه اتّهمه بتفضيل الفرزدق، فلقي الراعي النميري جريرًا فعاتبه، واستكفّه، فاعتذر جرير إليه، وهو من أصحاب الملحمات. توفي نحو سنة 90 للهجرة.
(ابن قتيبة: الشعر والشعراء: 415/1، وابن حزم: جمهرة أنساب العرب: 279، والزركلي: الأعلام: 340/4).

[2]- ديوان الراعي النميري: تحقيق نوري حمودي القيسي وهلال ناجي، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، 1980، ص 112.

[3]- عبيد بن الأبرص الأسدي شاعر جاهلي قديم من المعمرين قتله المنذر بن ماء السماء يوم بؤسة سنة 25 قبل الهجرة (الشعر والشعراء 267/1، الأغاني: 84/19-89، والزركلي: الأعلام: 9/5).

[4]- ديوان عبيد بن الأبرص، دار صادر، بيروت: 25- 26، وابن قتيبة: الشعر والشعراء 1/ 269.

يرسم بحوافز إبله قلقه وعدم استقراره، وكل ما يساوره من شكوك وما تخامره من أهوال، الرَّاعي النميري يصف الإبل: [1]

نَجائِبُ لاَ يَلْفَحْنَ إلاَّ بَعَارَةً عِرَاضًا وَلاَ يُشْرَيْنَ إلاَّ غَوَالِيَا

وهكذا وصف الشاعر الجاهلي الناقة، ونعتها بأوصاف عديدة، فوصفها بالمطية[2]، والشدنية[3] وغيرها، كما أن رحلة الشاعر الجاهلي لا يمكن أن تكون مجرد نزهة ممتعة، وإنما هي محاورة وجدانية وحوار داخلي بين الشاعر ونفسه، تلك المحاورة فرضتها قساوة الطبيعة؛ فقد تعصف بالشاعر رياح، فترديه قتيلا وقد تتقطع به السّبل فيصبح ذكرى منسية، وقد تأتيه ليلة باردة شديدة القرّ فتقضي عليه، لذا كانت الرحلة بالنسبة للشاعر الجاهلي أشبه بالحلم الجميل، لأن وسائله فيها قد تنعدم. من هذا المنطلق، فإن الشاعر الجاهلي قد أجهد نفسه –كثيرا– في رحلاته، فاستطاع أن يحقق ماهية السفر، وقد تحدث عبد الملك مرتاض عن تجهيزات الرحلة، يقول :«ومن الواضح أن هذه الآلات والتجهيزات كانت تتخذ للسفر، سواء علينا أكان سفر المرأة والغبيط ، الخِدر والحَدَج، أم سفر الفارس على الفرس إلى الحرب، أو إلى نزهة، أم سفر المسافر إلى بعيد في تجارة أو قضاء حاجة على البعير كانت وراءها أيْدٍ صَناع وعقول مُبدعة، وكانت الغاية من إنشائها ثم تصويرها، هو رفاهية المسافر حتى لا يَشُقَّ عليه سفره (...)»[4]. من هنا لم يكن التجهيز للرحلة أمرًا سهلاً؛ لأن

---

[1]– ابن قتيبة: الشعر والشعراء 1/ 416.

[2]– يقول الراعي النيمري:

وجِيفَ الْمَطَايَا ثُمَّ قُلْتُ لصُحْبَتِي وَلَمْ يَنْزِلُوا أَنْزَدْتُمْ فَتَرَوَّحُوا

[3]– قال عنترة:

فَهَلْ تبلغُنِي دَارَهَا شَدَنِيةً هَمَلَّعَةً بَينَ الْقِفَارِ تُهَمْلِجٌ

[4]– عبد الملك مرتاض:السبع معلّقات (مقاربة سيميائية أنثروبولجية) ، 325 .

الرحلة كانت في حاجة ماسة إلى استعداد، وتحضير للمؤنة أو الزاد، وكذلك تقدير المسافة التي ستقطعها الرحلة في الصحراء والعقبات التي ستعترض سبيلها، لذا يركب الشاعر كلّ أسباب حتى يكون الرحيل أشبه بالعرس الذي تزينه الحنَّاء التي تخضّب بنانها وتوشيه، يقول زهير بن أبي سُلْمَى : [1]

وَكَأَنَّهَا يَوْمَ الرَّحِيلِ وَقَدْ بَدَا مِنْهَا الْبَنَانُ يَزِينُهُ الحِنَّاءُ

فقد كانت الرحلة بالنسبة للشاعر الجاهلي استقرارا وضمانا للبقاء والاستمرار في الحياة، فهي تمدّه بالحرية والانطلاق، فقد كان الشاعر الجاهلي يهتدي بالنجوم، يقول علقمة بن عبدة: [2]

هَدَانِي إِلَيْكَ الفَرْقَدَانِ وَلاَ حِبّ لَهُ فَوْقَ أَصْوَاءِ المِتَانِ عُلُوبُ[3]

والذي لا ريب فيه أن الرحلة كانت بالنسبة للشاعر الجاهلي مملوءة بالطقوس التي تصوّر الماضي، وتستشرف المستقبل وتحاكيه، فيتمسك الشاعر بأرضه وبيئته، يرى ناصر الدين الأسد أن الرحلة هي أشبه–من حيث الطقوس– ببقايا قديمة لها صلة بالسحر التشاكلي، أو سحر المحاكاة، وكان السحرين يتعلّقان بالطلل وبالبكاء، فلم يكن الشاعر الجاهلي ليتخيّل حياته في مكان غير آهل بالسكان، وعامر بألبان الإبل ولحومها، تملؤه

[1]– ديوان زهير بن أبي سلمى ، ص14 .

[2]– علقمة بن عبدة الفحل، وسُمِيَّ بالفحل لأنه احتكم مع امرئ القيس إلى امرأته (أمّ جُنْدُبٍ) لتحكم بينهما في أيّهما أشعر من الثاني، فحك متلعلقمة بن عبدة، شاعر جاهلي له قصائد روائع جيّاد، (ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء : 139/1، والشعر والشعراء : 218/1 والأغاني: 121/7–122، 111/21–112 ، والمرزباني، الموشح : ص 28–30، والمفضل الضبي : المفضليات :ص 390.

[3]– المفضل الضبي: المفضليات: 393.

الواحات المخضرّة الهادئة المليئة بعيون المياه العذبة، والآبار، والزروع الخضراء الوفيرة[1]. إن الرحلة كانت لصيقة بحياة الشاعر الجاهلي، لأنه كان يعتبرها طريقا يسلكه للحصول على الخصب والنماء.

– وصف الصحراء:

لقد تحدثنا عن أهوال الصحراء في معرض حديثنا عن الحياة الاجتماعية في العصر الجاهلي، ويكفي أن نشير –هنا– إلى أن حياة القبائل العربية في الجاهلية كانت عبارة عن سلسلة حروب طويلة ومنازعات تنشب لأتفه الأسباب، ويذكر يحي الحيوري أن: «أهم خصوماتهم تقوم على مراعي السوام، ومواقع المياه، والغزو الذي اتخذوه وسيلة من وسائل العيش، والثأر الذي لا يغسل عار إلا (...) وقد سميت حروبهم ووقائعهم أياما؛ لأنهم وفرّقهم، فإذا حلّ اليوم الثاني، عادوا للقتال»[2].

لقد تميّزت طبيعة الصحراء بكثرة المخاطر والمخاوف والتوحش، وقلة منابع المياه، وتقلب الرياح. وقد أثرت هذه الطبيعة الصحراوية القاسية على حياة الشاعر الجاهلي فانطلق يصفها؛ لأنها تمثّل مسرح الأحداث والمغامرات والحروب والغزوات، والصيد، كما اهتّم الشاعر الجاهلي بالحيوان في الصحراء؛ فوصف هيئاته وحركاته، كما أشار إلى أنواعه المختلفة، فذكر غذاءه، وصنّفه إلى الحيوانات الأليفة، والحيوانات غير الأليفة، ويأتي في

[1]– ينظر ناصر الدين الأسد، مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية، الطبعة الخامسة، دار المعارف، القاهرة، 1987، ص 10.
[2]– الشعر الجاهلي، ص 47 – 48.

طليعتها: الفرس والناقة؛ لأنهما كانا أهم حيوانين لساكن الصحراء. ومن الشعراء الذين وصفوا الصحراء نجد المرقش الأكبر[1]، يقول:

وَدَوِّيَةٍ غَبْرَاءَ قَدْ طَالَ عَهْدُهَا تَهَالَكَ فِيهَا الْوِرْدُ وَالْمَرْءُ نَاعِسُ[2]

قَطَعْتُ إِلَى مَعْرُوفِهَا مُنْكَرَاتِهَا بِعَيْهَمَةٍ تَنْسَلُّ وَاللَّيْـــلُ دَامِسُ[3]

تَرَكْتُ بِهَا لَيْلاً طَوِيلاً وَمَنْزِلاً وَمَوْقِدَ نَـــارٍ لَمْ تَرُمْهُ الْقَوَابِسُ[4]

يصف المرقش الأكبر الصحراء بأنها نفازة واسعة، مترامية الأطراف، جافة يكسوها الغبار، وتتلاشى فيها الأصوات، لا أثر فيها للماء، تكاد الإبل فيها تهلك من كثرة السير.

هكذا كانت نظرة الشاعر الجاهلي للصحراء، فهي نظرة مملوءة بالمخاوف التي صوّرها الشاعر في ديوانه، فجاء هذا الديوان طافحًا بالصوّر الجميلة للبيئة الصحراوية، وحيواناتها، ومعالمها، وعناصر الحياة فيها.

أما باقي الموضوعات الشعرية، فقد طرق الشاعر الجاهلي جميع الموضوعات المعروفة، مثل: المديح، والرثاء، والفخر، والعتاب، الاعتذار، والهجاء، والخمر، والحكمة. وقد قمنا بالتركيز على موضوع الوصف، لأنه كان اللون الغالب على منهجية القصيدة الجاهلية. ونتحوّل —الآن– إلى مُدارسة شعر الصعاليك، وموضوعاته المختلفة.

---

[1]– هو عمرو بن سعد بن مالك، وعلى الأرجح —من بكر ابن وائل–، المعروف بالمرقش الأكبر، شاعر جاهلي من المتيّمين الشجعان، توفي نحو سنة 75 قبل الهجرة (ابن قتيبة: الشعر والشعراء: 210/1، والزركلي: الأعلام: 275/5).

[2]– الدوية: الفلاة الواسعة، أو المفازة، والورد: الإبل.

[3]– العيهمة: الناقة، تنسلّ، تسرع.

[4]– ابن قتيبة: الشعر والشعراء: 211/1– 212.

شعر الصعاليك:

ليس من اليسير أن ندرس شعر الصعاليك، ذلك لأن ما بين أيدينا منه جدّ قليل بالقياس إلى الشعر الجاهلي بشكل عام، فكتب اللغة والأدب والتراجم وغيرها، قد شغلت بتدوين الشعر الجاهلي، وأخبار شعراءه، كما شغلت بالأخبار المتصلة بالرجز، والغريب، واللغة، وأغفلت شعر الصعاليك، وأخبار الشعراء الصعاليك.

من هذا المنطلق فإن دارس شعر الصعاليك يجد صعوبة في التعامل معه؛ لأن معظم هذا الشعر قد فُقِد، وطواه الزمن، ولم يصلنا منه سوى النزر القليل، وهذه القضية تكاد تكون عامة، فقد مسّت-أيضًا- الشعر الجاهلي بسبب ما ضاع منه من شعر، وهذا بشهادة الرواة أنفسهم[1]. وإذا بحثنا عن الأسباب التي جعلت شعر الصعاليك، يتّسم بالندرة، نجدها تتلخص فيما يأتي:

أولاً: إن الرّواة كانوا يعتمدون على شهرة الشاعر في جمع شعره ونقله وتدوينه. أما الشاعر المغمور فلم يهتم الرُّواة بنقل أخباره، وتدوين شعره، وقد أشار ابن قتيبة إلى ذلك بقوله:«وكان أكثرُ قصدي المشهورين من الشعراء، الذين يعرفهم جُلُّ أهل الأدب، والذين يَقَعُ الاحتجاجُ بأشعارهم في الغريب، وفي النحو، وفي كتاب الله عزَّ وجلَّ، وحديث رسول الله صلى الله عليه وسلّم. فأمّا مَنْ خَفِيَ اسمُه، وقَلَّ ذكرُه، وَكَسَدَ شعرُه، وكان لا يعرفه إلاّ بعضُ الخواصّ، ممّا أقلَّ مَنْ ذكرتُ من هذه الطبقة، إذ كنتُ لا أعرفُ منهم إلاّ القليلَ، ولا

[1]- من هذا الشعر، شعر الأغلب العجليّ الذي فُقد أكثر شعره ويقول المرزباني في هذا الأمر: «أخبرنا ابن دريد قال: أخبرنا أبو حاتم قال: سألتُ الأصمعي عن الأغلب العجلي: أَفَحْلٌ هو، أم من الرجّاز؟ قال: ليس هو بفحل أو مفلح، قال: وأعياني شعره. وقال لي مرّة أخرى: ما أروي للأغلب إلا اثنين ونصفا، قلتُ: وكيف قلت نصفا؟ قال: أعرفُ له اثنين، وكنتُ أُروي نصفا من التي على القاف، فطوّلوها ثم قال: كان ولده يزيدون في شعره حتى أفسدوه». (الموشح: 213).

أعرفُ لذلك القليل أيضًا أخبارًا، وإذْ كنتُ أعلمُ أنّه لا حاجةَ بك إلى أن أُسَمِيَّ لك أسماء لا أَدُلُّ عليها بخبر أو زمان، أو نسب أو نادرة، أو بيت يستجاد، أو يُستغرب (...) »[1].

يظهر أن منهج جمع الشعر الذي كان يعتمده أولئك الرواة، هو منهج التقاء، وأساس انتقاء النصوص كان الشهرة بين أوساط الشعراء، فكلما كان الشاعر معروفًا، التفت إليه الرواة وجمعوا أشعاره، وهذا المنهج هو منهج عقيم؛ لأنه يظلم العديد من الشعراء المغمورين، ويطمس آثارهم، وهذا معناه أن الكثير من الشعراء القدماء لم تصلنا أخبارهم، وأشعارهم بسبب عزوف الرُّواة عن الانتباه إليهم، وتدوين أشعارهم، الأمر الذي أدى إلى ضياع الكثير من أشعارهم. وهذا لا يعني أننا نعترض على ابن قتيبة، ونعيب منهجه في جمع أشعار القدماء، كما صرّح في مقدمة كتابه الشعر والشعراء، بل على العكس، فإننا قد نتفق معه في بعض الجوانب، من هذه الجوانب –مثلا– استثناء ابن قتيبة الكاسد من الشعر في روايته، لأن أكثر الدراسات النقدية التي تدرس شعر المغمورين من الشعراء تتفق على أن أشعارهم وصلت منقوصة غير تامة، الأمر الذي يجعلها تفتقر إلى الموضوعية والوضوح.

ثانيًا : يمكن إرجاع هذا الأمر إلى مجموعة من الشعراء الصعاليك أنفسهم، ونعني به طائفة الشعراء الصعاليك الذين رفضوا القبيلة، وتمردوا على نظامها وخرجوا على أعرافها وتقاليدها، كما أنكروا قوانينها فكان جزاء هؤلاء الشعراء الصعاليك خلع قبائلهم لهم، وطردهم، الأمر الذي أدى بقبائلهم إلى القضاء على شعرهم، وعدم حفظه وروايته بسبب سلوك هؤلاء الشعراء الصعاليك.

[1]– الشعر والشعراء: 1 / 59.

ثالثًا : يتمثل هذا العامل في اعتماد الشعراء الصعاليك على الجانب الفردي، أو الذاتي في أشعارهم، يرى يوسف خليف أن الجانب الذاتي يُعنى «بتصوير شخصيات أصحابه بقدر ما يهمل شخصيات قبائلهم، وما حاجة القبائل إلى ذلك اللون من الشعر الذي لا يهتم بها في شيء»[1] وشعر الصعاليك كان معروفًا عند القبائل، ولم يكن بعيدًا عن اهتمامها، بل كان مضادًا لها، متحاملاً عليها، مسيئا لأعرافها، وهذا ما جعل شعر هذه الطائفة من الصعاليك يضعف، بل يُنكر، وبالتالي يُهمل.

رابعًا : لقد اعتمد الرواة واللغويين والشُرَّاح على شعر الشعراء الصعاليك المنقول إلينا، ووظفوه في الاستشهاد اللُّغوي والمعجمي، وكذلك الاستشهاد على غريب اللغة من أجل توليدها والحفاظ عليها، وكان من الطبيعي أن يعتمد هؤلاء الصعاليك، الأمر الذي أدى إلى صياغة كمّ كبير من شعر الشعراء الصعاليك، فانمحى وضاع مع ما ضاع من التراث.

وعلى الرغم من ذلك؛ فقد قام بعض الدارسين بجمع أشعار الشعراء الصعاليك من كتب التراجم، فجُمعت دواوين الشعراء الصعاليك من عيون التراث الأدبي القديم، وكُتب الأخبار مثل: كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني، والمفضليات للمفضّل الضبي والأصمعيات للأصمعي، وكتاب الحماسة لأبي تمام، وشرح ديوان الحماسة للمرزوقي،

[1]- يوسف خليف: الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي: ص 154.

وخزانة الأدب، للبغدادي، والشعر والشعراء لابن قتيبة وغيرها. وقد نشر ديوان عروة بن الورد، وديوان الشنفرى، وسواها[1].

موضوعات شعر الصعاليك:

لقد طرق الشعراء الصعاليك –كغيرهم من الشعراء الجاهليين– موضوعات الشعر المألوفة، ولكن بتفاوت واضح، أي أن الشعراء الصعاليك طرقوا الموضوعات الشعرية التقليدية الموروثة، كما كان شأن كل الشعراء الجاهليين، كما جعلوا بعض الموضوعات الشعرية تطغى على موضوعات أخرى، واستحدثوا موضوعات جديدة في عصرهم، نظرًا لطبيعة أفكارهم، ونهجهم الذي خالفوا به منهجية القصيدة في عصرهم. ويأتي في صدارة الموضوعات الشعرية، موضوع الوصف.

موضوع الوصف:

إن الموضوعات الشعرية التي طرقها الشعراء الصعاليك مهما يكن واحدها من الاتساع في ديوانهم، فهو محدود إذا ما قيس بموضوع الوصف؛ فهذا الموضوع كان الشاعر الصعلوك يسعى إليه سعيًا في أكثر أشعاره، حتى إننا قد لا نجد في قصيدة على طولها أي هدف غير وصف مشاهد الصحراء، وما فيها من نبات وحيوان، وما يتم على رمالها من طراد للحيوانات المتوحشة، وليس من دافع إلى هذا الوصف الرائع إلاَّ حبّ الشعراء الصعاليك للصحراء، وتآلفهم معها، وحرصهم على نقل مشاهدها، وكذلك وصف غزواتهم، وهجومهم على القوافل، وسلبهم للغنائم. فالصعاليك كانوا يرون أنفسهم طائفة

[1]– جُمع ديوان الشنفرى مع شعر عروة بن الورد، وتأبط شرًا والسليك بن السلكة تحت عنوان: ديوان الصعاليك، شرحه الدكتور يوسف شكري فرحات، وصدر عن دار الجيل، بيروت : 2004.

مظلومة تعاني من التشرد والنفي، فقد نشأ من بينهم شعراء قاموا بوصف حياتهم، وتصوير الصعلكة، فالصعلكة –كما يرى يوسف خليف– حركة تمرد كبيرة على النظام القبلي؛ لأن القبيلة كانت «لوحدة الاجتماعية التي عرفها المجتمع الجاهلي في باديته ومدنه»[1]، وقد كانت الرابطة الأهم التي تربط أفراد القبيلة هي رابطة الدم، ثم تأتي –بعد ذلك– المصالح المشتركة التي تقوّي تلك الوشائج وتحتمي بها، ويرى يوسف اليوسف أنه «لكي يتسنى لنا أن نستوعب قيمة الشعر الجاهلي كأدب مقاوم للقهر واضطهاد الحرية، وكأعظم احتجاج على الحضر قدمه الشعر الجاهلي، فإن علينا أن نربطه بالتغيرات التاريخية العميقة التي كانت قد ترسّخت في المرحلة الجاهلية»[2]، وهذه التغييرات هي التي أسسَّت لثقافة القبيلة التي تميّز بين الطبقات الاجتماعية، وتحتقر الضعيف والفقير والمعدم، ونتيجة لهذه الأوضاع الاجتماعية المزرية، ظهر الصعاليك، وهم طبقة محرومة لم يكن لها من سُبل العيش سوى البؤس؛ لأن «أكثرهم كان من الفقراء، لا يجدون ما يأكلون، وإذا حصلوا على شيء من غارة أو نحوها؛ فشيخ القبيلة هو الذي يأخذ من الغنيمة حصة الأسد وهم لا يأكلون إلا الفتات»[3]، لذا شعر الصعاليك بالظلم الاجتماعي المر الذي وصل إلى حدّ الانفجار، فخرج الشعراء الصعاليك إلى ربوع الصحراء مرغمين، مكرهين باحثين عن دفء يعوضهم ما حرموا منه في أحضان قبائلهم، يقول تأبط شرًّا، يصف أحواله، ويهتف بعاذلته، التي لا تكون سوى القبيلة، لعلها تخفف من وطأة نائيتها وطغيانها ولومها:

يَا مَنْ لِعَدَّالَةٍ خَدَّالَـــــةٍ نَشَبِ خَدَّقْتِ بِاللَّوْمِ جِلْدِي أَيَّ تَخْرَاقِ

[1]– يوسف خليف: الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، 90.

[2]– يوسف اليوسف: مقالات في الشعر الجاهلي، 114.

[3]– حسين مروة: تراثنا كيف نعرفه، الطبعة الأولى، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1985، 334.

تَقُولُ أَهْلَكْتَ مَالاً لَوْ ضَنِنْتَ بِهِ ... مِنْ ثَوْبِ عِزٍّ وَمِنْ بَـــزٍّ وَأَعْلاَقِ
سَدِّدْ خِلاَلَكَ مِنْ مَـــالٍ تَجْمَعُهُ ... حَتَّى تُلاَقِي مَا كُـــلُّ امْرِئٍ لاَقِ
عَاذِلَتا إِنَّ بَعْضَ اللَّـــوْمِ مَعْتَقَةٌ ... وَهَلْ مَتَاعٍ وَإِنْ بَقَّيْتُهُ بَـــــاقِ
إِنِّي زَعِيمٌ لَئِنْ لَـــمْ تَتْرُكْنِي عَذِلِي ... أَنْ يَسْأَلَ الْحَيُّ عَنِّي أَهْلَ آفَاقِ[1]

ولم يترك الشعراء الصعاليك شيئا، إلاّ وصفوه، فصوّروا الحياة التي عاشوها بكل صدق؛ فهذا تأبط شرًّا يذكر أنه لقي الغول، فقتلها، وجعل يصفها:

تَقُولُ سُلَيْمَى لِجَـــــارَاتِهَا ... أَرَى ثَابِتًا يَفَنًا حَوْقَـــــــــلاَ
لَهَا الْوَيْلُ مَا وَجَدَتْ ثَابِتًـــا ... أَلَفَّ الْيَدَيْنِ وَلاَ زَمَّـــــــــلاَ
وَلا رَعْشَ السَّاقِ عِنْدَ الْجِرَاءِ ... إِذا بَادَرَ الْحَمْلَةُ الْهَيْضَـــــلاَ
يَفُوتُ الْجِيَادَ بِتَقْـــــرِيبَةٍ ... وَيَكْسُو هَوَادِيهَا الْقَسْطَـــــلاَ
وَأَدْهَمَ قَدْ جُبْتُ جِلْبَابَـــهُ ... كَمَا اجْتَابَتِ الْكَاعِبُ الْخَيْعَلاَ
إِلَى أَنْ حَدَا الصُّبْحُ أَثْنَـــاءَهُ ... وَمَزَّقَ جِلْبَابَهُ الْأَلْيَـــــــلاَ
عَلَى شَيْمِ نَارٍ تَنَوَّرْتُهَـــــا ... فَبِتُّ لَهَا مُدْبِرًا مُقْبِـــــــلاَ
فَأَصْبَحْتُ وَالغُولُ لِي جَارَةٌ ... فَيَا حَارَتَا أَنْتِ مَا أَهْـــوَلَا
وَطَالَبْتُهَا بِضْعَهَا فَالْتَـــوَت ... بِوَجْهٍ تَهَوَّلَ فَاسْتَغْـــــوَلاَ
فَقُلْتُ لَهَا يَا انْظُرِي كَيْ تَرَيْ ... فَوَلَّتْ فَكُنْتُ لَهَا أَغْـــوَلاَ[2]

[1]- ابن قتيبة: الشعر والشعراء: 1 / 321 – 313.

[2]- ابن قتيبة: الشعر والشعراء: 1 / 213 – 214.

الفصل الثالث

الشاعر الشنفرى – حياته وشعره–

الشنفري:

- حياته
- شعره

لامية العرب

- التعريف بها
- تحقيق نسبتها إلى الشنفرى
- الإطار الفكري للامية العرب
- الإطار النظري للدراسة الفنية

حياة الشنفرى:

هو عامر بن عمرو الأزدي[1]، من اليمن، يلقب بالشنفرى – بفتح الشين، وآخره ألف مقصورة– لم يتفق اللغويون في معنى لفظ الشنفرى، على الرغم من أن أكثرهم فسّر لفظ الشنفرى بأنه غليظ الشفتين، أما من كتبوا تراجم الشعراء؛ فقد كادوا يجمعون على أن الشنفرى هو لقب لهذا الشاعر، ومرده إلى غلظة شفته[2]، وثانيهما إلى حدة مزاجه.

يظهر أن سيرة الشنفرى غامضة، وزمان ولادته مبهم، وكان معاصرا لتأبط شرا، وقتل قبله حوالي سنة 70 قبل الهجرة الموافق لسنة 525 ميلادي، ويذكر الرواة أن تأبط شرا رثى الشنفرى، أما تأبط شرا فقد تقدم الإسلام بقليل[3].

اختلف الرواة في سيرة الشنفرى؛ فهناك من قال: إنه نشأ في قبيلة بني سلامان من بني فهم، الذين أسروه وهو طفل صغير، ولمّا شبّ، وقعت له قصة مع ابنة سيده المتكبرة، والتي كانت سببا في تصعلكه؛ فقد ذكر محمد بن هشام النمري، إن الشنفرى أسرته بنو شبابة بن فهم؛ فلم يزل فيهم حتى أسرت بنو سلامان بن مفرج من الأزد رجلا من شبابة، ففدته بنو شبابة بالشنفرى فكان الشنفرى في بني سلامان لا تحسبه إلا أحدهم حتى نازعته ابنة مولاه الذي كان في حجره، وكان السلامي اتخذه ولدا، فقال الشنفرى لابنة

[1]– أو هو عمر بن مالك الأزدي؛ او هو ثابت بن أوس بمعنى أن الرواة اختلفوا في اسمه، (ينظر: أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، 201/21- 2018، والمفضل الضبي: المفضليات: 110، وخير الدين الزركلي: الأعلام، الطبعة السادسة، دار العلم للملايين، بيروت: 1984، ص85

[2]– يظهر أن الشنفرى كان أسودا، وغلظة الشفتين صفة خلقية لصيقة بالجنس الأسود، وهذا يؤكد سريان دم الزنوج في عروقه

[3]– يرجّح ان يكون الشنفرى من شعراء القرن السادس للميلاد، وهناك من قال أن الشنفرى توفي وعمره أربعون عاما أي بين ولادة الرسول (ص) وبين البعثة.

سيده: اغسلي رأسي يا أخية؛ ةفأنكرت أن يكون أخاها، وغاضها أن يدعوها بأخته، فلطمته، فذهب الشنفرى مغاضبا حتى اتى الذي اشتراه من قبيلة فهم، فقال له: اصدقني من أنا؟ فأخبره بالحقيقة، فأضمر الشنفرى الشر لقبيلة بني سلامان.

وقال لهم: أما إني لن أدعكم حتى أقتل منكم مائة رجل بما استبعدتموني، وتركهم وهو يقول:[1]

ألا لَيتَ شِعرِي والتلهُّفُ خلَّــة بِـمَا ضربت كف القناة هجينــا

ولو علمت قعوس أناب والدي ووالــدها ظلت تفــاخر دونها

أنا ابن خياد الحجر بيتا ومنصبا وأمي ابنة لـــــــــو تعد فينها

وتذكر عزيزة نوال بابتي[2] وحنا الفاخوري[3] ، أن الشنفرى قتل من قبيلة بني سلامان تسعة وتسعين رجلا، ثم احتالوا عليه فأمسكه رجل منهم يدعى أسيد بن جابر فقتله، ثم مر به رجل منهم، فرفس جمجمته، فدخلت شظية منها في رجله فمات، فبلغ عدد القتلى منهم مائة، وقد عرض يوسف خليف[4] لجميع الروايات التي ترجمت للشنفرى، وقارنها برواية أبي الفرج الأصفهاني، وانتهى إلى عدم توافق الشنفرى مع قبيلته بني سلامان التي نشأ فيها يطلب النجاة؛ فاتجه إلى قبيلة فهم المشهورة بلصوصها، وهناك اتصل بتأبط شرا، الذي ساعده وكان له خير معلم في فنون الصعلكة، وأصبح بذلك صعلوكا لا يشق له غبار.

---

[1]- ينظر أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني، 201/21.

[2]- ينظر نوال بابتي: معجم الشعراء الجاهليين، الطبعة الأولى، دار جروس برس، طرابلس، لبنان، 1988، ص 184.

[3]- ينظر حنا الفاخوري: الجامع في تاريخ الأدب العربي (الأدب القديم)، دار الجيل بيروت، د ت، ص 170.

[4]- ينظر الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي: ص 334- 335.

إن الحديث عن سيرة الشنفرى طويل وعريض، فحياته كانت تنحصر كلها في السلب والنهب والسطو والغارات ليلا، كما كان الشنفرى يفتخر بنفسه ومرد هذا الافتخار يعود إلى نفوره من لونه الأسود؛ فقد وصف وجهه بالبياض؛ وقد نلمس في هذا الوصف لونا من السخرية من اهتمام شيوخ قبيلته وسادتها بمسألة اللون[1] يقول الشنفرى:

إذا ما أرُومُ الوِدَّ بَينِي وبينها يَؤُمَ بَيَاض الوَجْه مِنِّي يَمِينُها[2]

لقد عارض الشنفرى نظام الحياة القبلية في محاولة لتقويض أسسه؛ وذلك بسبب خلل أصاب عملية التواصل بينه وبين أفراد قبيلته؛ لأن اضطراب النظام الاجتماعي في القبيلة يعني انقطاع المبادئ التي توفر الإحساس بالقيمة الذاتية، والانتماء إلى القبيلة، غير أن هذه النزعة الثورية القائمة على القطيعة والتمرد تحكمت فيه، فأصبح النظام القبلي غير صالح في نظر الصعاليك، فقاموا بتلك النزعة التمردية على النظام الاجتماعي السائد في بيئتهم، إذ كانوا يمضون على وجوههم في الصحراء، فيتخذون السلب والسطو على القوافل هدفا، على نحو ما نعرف على الشنفرى الذي كان ديوانه تصويرا صادقا للحياة التي كان يعيشها، لا سيما أنه لم يكن يخشى الذم واللوم في الخروج عن التقاليد القبلية وأعرافها السائدة، وكذلك الانحراف الخلقي المتنافي وما تواضعت عليه القبيلة، فطعن في تلك السلوكات ونفاها، فلم تعد وحدة الجنس — في نظر الشنفرى وغيره من الصعاليك– شرطا لإقامة الألفة والمحبة والتآلف، بل اتخذ السلب والنهب والإغارة والسطو على مال الغير عماد حياته ومصدر رزقه، فوقف أفراد القبيلة منه ومن الصعاليك موقف المقاطعة، وناصبوه

[1]– ينظر يوسف خليف: الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي: 333.

[2]– ديوان الشنفرى، جمع وتحقيق وشرح، إميل بديع يعقوب، الطبعة الأولى، دار الكتاب العربي، بيروت، 1991، ص78.

العداء، وبادلهم الحقد والعنف والكراهية إلى درجة الهجران، فدخل الشنفرى – بذلك- إلى مجتمع أسس على هويات ذاتية ونزعات فردية " بدلا من مجتمع القبيلة الذي لا هوية له، مجتمع المواضعات والمصطلحات (...)"[1].

لقد مارس الصعاليك في مجتمعهم الجديد إجرائية الرفض والتّمرد على الأعراف والخروج عن مجتمع القبيلة، وأصبحوا يعيشون مع الحيوان في الفيافي، كما اصطحبوا الحيوان، وبثوه شكواهم، وعوّضوا بصحبته الأهل والأصحاب، بل القبيلة نفسها.

والذي لا شك فيه هو أن هذه المآزق المختلفة هي التي كانت سببا في التشرد، وخلق جو من اللا أمن وعدم الاستقرار، وفقدان الطمأنينة، فقد كان الشنفرى هائما في الصحراء، خائفا، مطاردا بسبب الجرائم التي اقترفها في حق غيره، لذا كان لا يركن للنوم، ولا ينعم بالراحة، خوفا من أعين الرقباء التي كانت تلاحقه لتوقع به، فيقول:

طَرِيدُ جِنَايَاتٍ تَيَاسَرْنَ لحمهُ عَــقِيرَتُهُ لَأْيَهَا حُمَّ أوَّلُ

تَبِيتُ إذَا ما نامَ يقْظَى عُيونُهَا حَثَاثًا إلى مَكْرُهِهِ تَتَغَلْغَلُ[2]

ن الاضطراب النفسي والخوف من المجهول، كانا السمة التي استحوذت على حياة الشنفرى، فأصبحت هي الجانب الغالب الذي يحرك حياته، على الرغم من أن الشنفرى كان يتصف بشخصية قوية حادة المزاج تؤهله لمواجهة غمار الحياة، وقد عبر عبد الحليم حنفي عن مزاج الشخصية القوية، وطريقة تفكيرها، ورأى أن هذا النوع من الشخصيات

[1]- أدونيس: كلام البدايات، الطبعة الأولى، دار الآداب، بيروت، 1983، ص 93.

[2]- ديوان الشنفرى، ص 68.

هو أقرب إلى الركون إلى الهموم والانقباض، فيلجؤون إلى القوة، لأن القوة " تفتح أمام صاحبها أبوابا كثيرة من الإدراك وأبوابا كثيرة من الآمال والأهداف، وأبوابا أخرى من الإحساس بأشياء قد لا يحس بها غيرهم"[1]. فقد كان الشنفرى يصف الخطوب والهموم التي ألمت به والتي كانت تعاوده بين الفينة والأخرى، الأمر ال يقول:

وإلف هُمُوم ما تزَالُ تُعُودُهُ عِيَّادًا كحمى الربْع أو هِي أثْقَلُ

إذا وَرَدَتْ أصْدَرْتُهَا ثُمَّ أَنَّها تَثُوبُ فَتَأتي من تُحَيْتٍ ومن علٍ[2]

يصف لنا الشنفرى الثقل الجاثم على صدره، من جراء الهموم التي تقض مضجعه، وذلك دون تكلف في المعاني، ولا تعمل، بل على العكس، فقد وصف لنا ما كان يحسه ويعانيه، فوصف النار التي اكتوى بها من جراء الهموم التي عصفت به.

وهكذا لم يخرج الشنفرى عن حياة الصعاليك وأعرافهم، فقد كان قانونه الغزو الإغارة والسلب والنهب في اكتساب الرزق، ومواجهة شبح المجاعة وقساوة الحياة، ولم تناقض ممارساته لهذه السلوكيات ما كان سائدا عند غيره من الصعاليك أمثال: تأبط شرا، وعروة بن الورد، والسليك بن السلكة، وقيس بن الحدادية، بل ضمَّن كل ذلك شعره، فالشعر كان مرآة العصر الجاهلي وصورته المعبرة عما كان يجري فيه من أحداث، كما أن هذه الممارسات كانت تنم عن المواءمة والاتفاق بين الانتساب إلى العصر بالاعتماد على الإغارة والغزو بوصفهما سبيلان لضمان العيش، والتمرد عليه في الوقت نفسه، وذلك

[1]- شعر الصعاليك: (منهجه وخصائصه)، ص 291.

[2]- ديوان الشنفرى، ص 68.

برفض تميز بعض أفراد القبيلة باليسر المادي، وتميز البعض الآخر بالفقر والفاقة والبؤس والضيق والحاجة.

إن الوضع الاجتماعي المزري الذي كان يتحدث عنه الشنفرى في شعره كان سببا مباشرا لتشرده ومعاناته في الفيافي ومتاهة الصحراء حتى أصبح صعلوكا كثير التجوال والتنقل، بحثا عن الطعام والشراب في شمس الصحراء المحرقة ضمانا للعيش ومواجهة الحياة.

شعر الشنفرى:

يصادف دارس شعر الشنفرى، وغيره من الشعراء الصعاليك صعوبات جمة، وذلك بسبب ضياعه مع جملة ما ضاع من التراث الشعري في الجاهلية بصورة عامة. من هنا فإن التعرف على شعر الشنفرى لا يتم لنا، إلا بعد توثيق هذا الشعر، ومن ثم نجد أنفسنا – في هذا الفصل– أمام عدد من القضايا الهامة، إذ ينبغي أن نقف عند ديوان الشنفرى، لنرى طرائق روايته، ومدى الثقة بمن رواه، وما يتصف به شرحه من خصائص فنية وأسلوبية، ومن ثم نحاول أن نلقي نظرة على ما وصل إلينا من شعر، لنرى ما تسرب إليه من بعض مظاهر الشك والانتحال[1] ، فإذا فرغنا من دراسة هذا الشعر على النحو، نحاول فيها أن نحيط ما استطعنا بالاضطراب في رواية شعر الشنفرى، وعزوها – أحيانا– إليه وإلى غيره من الشعراء الصعاليك، وبذلك نقر ما للشنفرى، وبهذا يصبح من اليسير أن نحدد خصائص شعره.

ويمكن إرجاع الأسباب التي جعلت شعر الشنفرى وغيره من الصعاليك يتسم بالندرة إلى ما يأتي:

[1]– نقصد الاضطراب الذي أصاب لامية العرب، من حيث نسبتها للشنفرى أو عدم نسبتها إليه، وسنفصل في ذلك لاحقا.

أولا:عدم اهتمام رواة الشعر بالشعراء الصعاليك، والشعراء المغمورين، لأنهم كانوا يهتمون أساسا بشهرة الشاعر في نقل شعره وأخباره، كما أن المنهج الذي يصطنعه أولئك الرواة قائم على مبدأ الانتقاء، وأساس هذا الانتقاء كان يقوم على مبدأ شهرة الشاعر بين الشعراء المشهورين، وهذا المنهج هو منهج غير سليم، لأنه يطمس العديد من الشعراء، الأمر الذي جعل الكثير من الشعراء يظلمون، بضياع تراثهم، والشنفرى كان واحدا من هؤلاء الشعراء.

ثانيا: إن وقوف الشنفرى وغيره من الصعاليك أمام القبيلة، ورفض أعرافها وتقاليدها كان سببا جعل هذه القبائل تتنكر لهم، وتطمس شعرهم، وتغيبه، وترفض نقله وروايته.

ثالثا:طغيان الجانب الذاتي على شخصية الشنفرى، ويرى يوسف خليف أن ذلك يعنى " بتصوير شخصيات أصحابه بقدر ما يهمل شخصيات قبائلهم، وما حاجة القبائل إلى ذلك اللون من الشعر الذي لا يهتم بها في شيء..." [1] .

يتضح من كلام يوسف خليف أن شعر الشنفرى، وشعر غيره من الصعاليك، كان بعيدا عن اهتمامات القبيلة، بل كان مخالفا لها متحاملا عليها، طاعنا في تقاليدها، الأمر الذي جعل هذا الشعر يضعف، وينكر ويهمل، ولا يلتفت إليه أحد.

[1]- الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، ص 154.

رابعا: كانت رواية الشعر في العصر الجاهلي تعتمد على جمع اللغة وتصنيفها، وذلك باتخاذ مبدأ الحجة، والانتقاء أساس هذا الجمع، من هنا كان عدم التفات الرواة إلى أشعار الشنفرى وغيره من الصعاليك سببا في جعل أشعارهم تغيب، بل تندثر وتهمل.

من هنا لم يغربل رواة الشعر شعر الشنفرى، ولم يلتفتوا إليه وإلى غيره من الشعراء الصعاليك، وبذلك ضاع الكثير من هذا الشعر مع جملة ما ضاع من التراث الشعري، ومع ذلك سنحاول الاعتماد على ما وصلنا من شعر الشنفرى، وذلك بمدارسة موضوعاته، وتفصيل ما بداخله، قصد تحديد خصائصه الفنية والأسلوبية.

ديوان الشنفرى:

يظهر أن شعر الشنفرى كان معروفا لدى المصنفين القدامى خلال قرون متعاقبة، إذ نجد إشارات إلى هذا الشعر في كتب اللغة والتراجم والأدب، منذ القرن الأول الهجري، لأن شعر الشعراء الصعاليك، بل شعر الشنفرى كان متداولا، فقد نقل (أبو الفرج الأصفهاني) في الأغاني بعض الأشعار عند ترجمته للشنفرى، على الرغم من إهماله لذكر لامية العرب، فلم يذكر منها ولا بيتا واحدا، كما أشار (المفضل الضبي) إلى شعر الشنفرى في المفضليات، وذكر (البغدادي) بعض الأشعار في خزانة الأدب، وغيرها من الكتب، فقد كانت مصادر شعر الشنفرى كثيرة ومتنوعة، فيها كتب الأدب ومجموعات الشعر، والحماسات كحماسة أبي تمام، والمعاجم، وكتب الشروح وسواها[1].

[1]- ينظر الشعراء الصعاليك في العص الجاهلي، ص 154.

وجدير بالذكر أن معظم المصادر ترجمت للشنفرى وذكرت أخباره، كما نقلت له أطرافا من شعره، مصدرا للشعر والترجمة معا، وهذا يعني أن شعر الشنفرى كان معروفا خلال القرون الطويلة.

أما في العصر الحديث، فقد ذكرت (عزيزة فوال بياتي) أن ديوان الشنفرى، نشر تحت عنايات مختلفة[1] ، فقد قام بنشره الباحث الفرنسي (سلفستر دوساسي) في باريس سنة 1826 م، كما نشره (روس) في ألمانيا سنة 1853م، ونشره الباحث (ريد هاوس) في إنجلترا سنة 1881م، كما نشر بمطبعة الجوائب في استنبول بتركيا سنة 1882م، وقام الأستاذ عبد العزيز الميمني بنشر مجموع شعر الشنفرى في مجلة الطرائف الأدبية في القاهرة سنة 1937م، وقام الأستاذ جاكوب بافاريا بكتابة بحث موسوم بـ: دراسات في شعر الشنفرى، نشره في سلسلة نشرات أكاديمية العلوم رقم1، وقد قام أخيرا الأستاذ إميل بديع يعقوب بجمع شعر الشنفرى من المصادر، ثم قام بشرحه وتفسير معانيه، مع الإشارة إلى كثير من العبارات، وتوضيحها، وقد نشر هذا الديوان بدار الكتاب العربي ببيروت في لبنان، سنة 1991م، ونشر أيضا شعر الشنفرى مع شعر طائفة من الصعاليك[2].

[1]- ينظر: معجم الشعراء الجاهليين، ص 185.

[2]- نشر الدكتور طلال حرب شعر الشنفرى، مع شعر السليك بن السلكة وعمرو بن براق، وصدر عن دار صادر بيروت، لبنان، سنة 1996م، وقام الدكتور يوسف شكري فرحات بجمع ديوان الشنفرى مع شعرة عروة بن الورد وتأبط شرا والسليك بن السلكة، ونشره تحت عنوان: "ديوان الصعاليك" صدر عن دار الجيل، بيروت، لبنان، سنة 2004م.

صورة شعر الشنفرى:

يظهر من النظرة الأولى أن صورة شعر الشنفرى – التي بين أيدينا–تبدو ناقصة بالقياس إلى شعر الشعراء الجاهليين، ويشهد بذلك كثير من المقطوعات التي وصلت إلينا، وما هي إلا بقايا قصائد طويلة مفقودة[1]، مع ما فقد من شعر الشنفرى، وشعر غيره من الصعاليك، ويرى (عبد الحليم حنفي)، أن غلبة شعر المقطوعات على شعر الصعاليك الجاهليين يرجع إلى ضعف الرواية واضطرابها في هذا العصر، وكثير من الشعر الذي وصل إلينا يبدو أنه مبتور من قصائد، ضاع معظمها، ولم تصل إلينا منها إلا هذه الأبيات المبتورة، وخصوصا ما ورد من الشعر الذي عاش أصحابه في زمن قريب من الإسلام، أما الذين عاشوا في زمن أبعد من ذلك، فإذا رجعنا إلى الروايات وآراء العلماء، لا نجد غرابة في هذه المقطوعات، فهم يروون أن الشعر الجاهلي بدأ بالمقطوعات، وأن أول من قال قصائد كاملة هو مهلهل بن ربيعة، وأنه لم يقل شاعر قبله عشرة أبيات كاملة، وأنه سمي مهلهلا لأنه هلهل الشعر، أي رققه (...)"[2].

يبدو أن الحياة القاسية هي التي زعزعت نفس الشنفرى، وتسببت في عدم التفات قبيلته إلى شعره، فقد عاش حياة مضطربة غير مستقرة، لم ينعم فيها بالأمن والراحة والطمأنينة، لذا جعل الشنفرى هدفه فيها الانتقام من قبيلته التي خذلته ولم تنصره.

---

[1]– إن ما يلفت الانتباه في شعر الشنفرى، رغم أنه لم يصنا منه إلا القليل، غلبة شعر المقطوعات على معظمه، فقد بلغ مجموع إنتاج الشنفرى الشعري واحد وعشرين، منها سبع قصائد أقلها تجاوزت سبعة أبيات، وأربع وعشرين مقطوعة، كما أن القصائد الطويلة بلغ عددها اثنتان هما: التائية، واللامية، ومرد هذا الأمر –كما سبق الإشارة إليه – يعود إلى ضياع نسبة كبيرة من شعر الشنفرى.

[2]– شعر الصعاليك منهجه وخصائصه، ص 169.

ولم يتوان الشنفرى في تصوير الحياة التي عاشها بكل صدق ووضوح، ولا سيما أنه لم يكن يخشى الذم واللوم في الخروج عن أعراف المجتمع السائدة، وكذلك نهجه للانحراف الخلقي، وطعنه في سلوكات القبيلة. من هنا اتخذ الشنفرى السلب والنهب والإغارة عمادا لحياته، ومصدرا لرزقه، فوقف أفراد القبيلة منه موقف المقاطعة، وناصبوه العداء، وبادلهم الحقد والكراهية والعنف إلى درجة هجران الأهل والأبناء والعشيرة، وأمسى الشنفرى يعيش مع الحيوان، معوضا به الأهل والقبيلة، يودعه أسراره، يقول:

ولـــي دُونَـكُمْ أَهْلُونَ سيِّدُ عَمَلَّسُ وأرقَــطُ زُهْلُـــولُ وعَرْفَاءُ جَيَّالُ

هُمُ الرَّهطُ لا مُستَودِعَ السِرِّ ذائعُ لَدَيهِم ولا الجِنيّ بِمَا حَرَّ يَخْدِلُ

وكُـــلُ أبـّــيُ بَـاسِلٌ غَيْرَ أَنَّنِي إذا عَرَضَتْ أُولَـى الطَـــرائد أبسلُ

يظهر أن الشنفرى يعلن صراحة الثورة على الأهل والعشيرة، وقد كان هذا الإعلان بالانفصال النهائي، لأنه كان يعاني منه كما صرح به في الأبيات السابقة، وهذا المعنى يؤكد ضراوة الصراع بين الشنفرى وقبيلته، وكان الصراع يشتد كلما تجاوز حدود القبيلة التي اعتنت بتنظيم رغبات الفرد وأهوائه، والتسلط عليها وضبط نشاطها، وهناك لا يمكن أن يكون الشنفرى على وفاق مع قبيلته، ولا يؤمن ببعض العقبات والاعتراضات التي تقيمها القبيلة حكرا على سلامته وبقائه، وهو يؤمن بأخلاقيات وجماليات مبنية على الشعور بالحرية والانفلات وإثبات الذات وإعلاء صوت الغريزة، بينما تؤمن القبيلة بأخلاقيات وجماليات مبنية على الشعور بالموانع والعوائق.

ويرى الشنفرى أن الإنسان يمكن أن يعطي طاقته القصوى، وترى القبيلة أن هذه الطاقة منافية للرجولة والخلق، لذلك فعملية البناء لا بد أن تستحيل في نظر الشنفرى إلى ما يشبه حصاد الهشيم، لأن الصعلوك يبحث عن الحرية، والقبيلة تبدأ من نقطة الحدود أو القيود التي تفرضها على الفرد، وهذه القيود تجعل التوافق بين الفرد والقبيلة منعدما، لذا برر الشنفرى ما كان يفعله تجاه قبيلته التي تنكر لها، وهجرها، وعارضها، يقول:

ولَسْتُ بِمِــهْيَافٍ تُعَـشَّى سَوَامَهُ مُجَــدَّعَةً سُقْيَاتُهَا وهيَ بُهَّلُ

ولا جُبَّا أَلْــهَى مُرَبٍّ بِعِــرْسِهِ يُطَــالِعُهَا في شَأنِهِ كيف تَفعلُ

يكشف الشنفرى في هذه الأبيات عيوبا كثيرة، ذكر فيها النظام القبلي في صورة شعرية رائعة، استقاها من واقع القبيلة الذي تركه، ونفر منه، ويضيف الشنفرى قائلا:

ولاَ خِرقٍ هَيْقٍ كَأَنَّ فُــــــؤادَهُ يَظَلُّ بــه المُكَــاءُ يَعلُــــــو ويَسْقُلُ

ولا خَــــــالِفٍ دَارِّيَةٍ مُتَعَزِّلِ يَــــرُوحُ ويَغْــــدُو دَاهِنًا يَتَكَحَّلُ

ولَستُ بِعَــلّ شَـرُّهُ دُونَ خَـيرِه أَلَفَّ إذا مَــــا رُعْتُهُ اهتَــــاجَ أَعْزَلُ

ولَسْتُ بِمحيَارِ الظَّلام إذا انْتَحَتْ هُدَى الهَوْجَلِ العَسِيفِ بَهمَاءُ هَوجَلُ

يصور الشنفرى رفضه بأدوات النفي ممثلة في "لا" و"لست" ليؤكد رغبته في العيش مع الذات، وترك حياة القبيلة، وقد عبر (أدونيس) عن المعنى بقوله:"المنفصل المتوحد بشكل تام، هو الموجود بشكل تام"[1]. من هنا كان وجود الشنفرى في الصحراء المتوحشة بين

[1]- كلام البدايات، ص93.

الوحوش الضارية يجعلنا نتصور هذا الوجود مثاليا، بينما نحس مقابل ذلك بالاشمئزاز والتقزز من الطيب والكحل، فيتحولان من صورة جميلة رائعة إلى صورة مقلوبة، وهذا لا يعني أن الشنفرى، وغيره من الصعاليك خرجوا عن قانون الحياة الجاهلية الذي كان سائدا في تقاليد العصر وأعرافه؛ وهو قانون الغزو والإغارة والسلب والنهب في اكتساب الرزق ومواجهة لمجاعة والحرمان والحيف، وقساوة الحياة، لأنه بسبب الضياع والتيه في الصحراء الواسعة وشمسها المحرقة، يظل الشنفرى قلقا، مترقبا فريسته فتصيبه الخيبة، ويشتد عليه الجوع وتتعبه الحرارة إلى درجة الهلاك، والغياب عن الوعي، فيصور ذلك بقوله:

أَدِيمُ مَطَـال الجُـوعِ حَتَّى أُميتُـهُ وَأضْرِبُ عَنهُ الذِّكرَ صَفْحًا فَأَذْهَلُ
وأَسْتَفُّ تُربَ الأرضِ كَيْ لاَ يَرَى لَـه عَلَّـي من الطُّـول امرُءٌ مُتَطَوِّلُ
ولَـولاَ اجْتِنَابَ الذَّامِ لـم يَبْقَ مشْربٌ يُعَـاشُ بـه إلا لَدَيَّ ومَـأْكَلُ
ولَـكِنَّ نَفْسًـا حُـرَّةً لا تُقِيمُ بِيَّ على الضَّيمِ إلا رَيثَما أتَحَـولُ
وأطْوِي على الخَمْصِ الحَوَايَا كما انْطَوَتْ خُيوطُـهُ تَبَـارِي تُعَـارُ وتُفتَـلُ
وأغْـدُو على القُوتِ الزَّهِيدِ كَـمَا غَدَا أَزَلُّ تَهْـدَاهُ التنَائِفُ أَطْحَلُ[1]

نلمس في هذه الأبيات المثالية في التعامل مع صعاب الحياة ومواجهة المصير، وتتمثل هذه المثالية في الترفع عن طلب الزاد الذي لا يكون إلا باحترام كرامة النفس[2].

هكذا كشف الشنفرى حياته، وحياة طائفة الصعاليك من خلال هذه الصور الشعرية الرائعة التي أوردها في شعره، والتي عبر فيها عن فلسفته في الحياة، وهي فلسفة

[1]- ديوان الشنفرى، ص 62 وما بعدها.

[2]- ينظر: وهب أحمد رومية،شعرنا القديم والنقد الحديث، بحث منشور في عالم المعرفة، الكويت،عدد 207،مارس 1996،ص 259.

ارتهنت بروح التمرد والثورة داخل نفسه أولا، وهي ثورة انتصر فيها لنفسه وللصعاليك ونتج عنها ثانيا، تصوير أعمال الغزو والنهب والسلب مما عكس بصدق صورة الصراع بين طائفة الصعاليك، والنظام القبلي الذي كان سائدا بشكل واضح.

وصفوة القول؛ أن تمرد الشنفرى إنما يعد رفضا للظلم، وإحقاقا للحق، وهياما بالعدالة الاجتماعية الغائبة، كما أن الصعلكة تعد نزعة إنسانية نبيلة، وضريبة يدفعها القوي للضعيف، والغني للفقير، وهي قضية تشرك الفقراء في مال الأغنياء، وتجعل لهم فيه نصيبا، حقا يغتصبونه إن لم يؤد إليهم فالمجتمع في الجاهلية – كما ترى أمال عثمان– كان يعصف به الظلم الاجتماعي، وتسوده فلسفة القوة وينخر كيانه الضعيف؛ فكان لا بد من هزة توقظه وتثيبه إلى رشده، وتحدث فيه التغيير الاجتماعي المنشود، حيث إن" التغيير الاجتماعي كظاهرة يحدث في النظم الاجتماعية السائدة بما تحويه من قيم ومعايير وقوانين وأنماط سلوكية، كما يحدث في البنيان الاجتماعي للمجتمع هيكلا ووظيفة"[1].

لذا كان الشعر الصادر عن الشنفرى، وعن غيره من الصعاليك صرخة مدوية أقلقت نظام القبيلة الاجتماعي، ليوقن أسيادها أن ثمة من يشهر سيفه وكلمته في وجه الظلم والفقر والجوع، ومن هنا تبرز أهمية شعر الشنفرى وغيره من الصعاليك.

[1]– أمال عثمان، وسائل الإعلام وخدمة المرأة، بحث منشور في مجلة الفن الإذاعي، العدد 106، القاهرة، يوليو 1989، ص 27.

لامية العرب للشنفرى:

ربما كان من المفيد أن نتساءل عن الظرف الذي قيلت فيه لامية العرب، ونعتقد – بادئ ذي بدء– أن كل ما عاشه الشنفرى من أحداث، وما كانت تحيا فيه طائفة الصعاليك يصلح مناسبة لهذه القصيدة، ويبدو أن الشاعر نظمها في سن متقدمة، وبثها تجاربه الحياتية والنفسية والفنية، وسنلمس مناسبة هذه القصيدة من المصادر القديمة المتعددة، والمتنوعة، فقد لقيت اهتماما بالغا من طرف المحققين وشراح الشعر، كما تعتبر لامية العرب للشنفرى من أشهر ما أبدع الشعراء العرب ومطلعها:

أَقِيمُوا بَنِي أُمِّي صُدُورَ مَطِيّكُمْ فَإِنِّي إلى قَومٍ سِوَاكُمْ لأَمِيلُ[1]

لقد عاشت لامية الشنفرى في المصادر التاريخية والأدبية، كما لقيت اهتماما بالغا من المستشرقين الذين ترجموها ودرسوها، لأنهم –كما يقول يوسف خليف– وجدوا فيها "صورة متقنة لحياة الأعراب في الجزيرة العربية[2]، فكان اهتمامهم بها لغرض اجتماعي، كما كان اهتمام العرب لغرض لغوي".

بيد أن يوسف خليف أكد الجانب اللغوي للّلامية، وأغفل أهميتها الأدبية، وخصائصها الفنية، لأن هذه القصيدة تحتوي على صور فنية رائعة تمتاز بجمالية الوصف، ودقة التعبير وصدق العواطف وغيرها من جماليات الإبداع الأدبي.

[1]– ديوان الشنفرى، ص 19.

[2]– الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، ص 118 وما بعدها.

تحقيق نسبة اللامية إلى الشنفرى:

ومن المستشرقين الذين اهتموا بلامية الشنفرى، نجد (كارل بروكلمان)[1] الذي أفاض بالحديث عنها، إن بالإعجاب بها، أو التشكيك في نسبتها إلى الشنفرى، وقد أثار هذا الشك في نسبة اللامية إلى الشنفرى، المستشرق (كرنكو) الذي جعل من شكه موضوع اهتمامه ودراسته، مستندا في ذلك إلى رأي واحد فقط، وهو رأي استقاه من (ابن دريد) في رواية (القالي البغدادي) الذي قال:"حدثني أبو بكر بن دريد أن القصيدة المنسوبة للشنفرى (يقصد لامية العرب) التي أولها أقيموا (...) له وهي من المقدمات في الحسن والفصاحة والطول، والهاء تعود على خلف (...)"[2]، فرأي بن دريد –كما نرى- نسب لامية العرب إلى خلف الأحمر[3]، وبالمقابل ذكر كارل بروكلمان أن لامية العرب تنسب إلى الشنفرى، ونفى أن تكون إلى خلف الأحمر[4]، وقد دفع المستشرقون الذين شككوا في نسبة لامية العرب إلى الشنفرى، بعض الدارسين العرب إلى الحذو حذوهم، ويأتي في طليعة هؤلاء (يوسف خليف) الذي نفى اللامية عن الشنفرى وقال: إنها منسوبة إليه، واستند في رأيه إلى جملة من الأسباب نجملها فيما يأتي:

---

[1]- ينظر كارل بروكلمان، تاريخ الادب العربي، ترجمة عبد الحليم النجار، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثالثة، 1971، ص 106/1.

[2]- أبو إسماعيل بن القاسم القالي البغدادي: كتاب الأمالي، مراجعة لجنة إحياء التراث العربي، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، 1980، ص 156/1.

[3]- أبو محرز خلف بن حيان، المعروف بالأحمر، مولى أبي بردة بلال ابن أبي موسى الأشعري، رواية وشاعر ولغوي بصري كان من أعلم الناس بالشعر، توفي نحو سنة 180 هـ. ينظر: ابن إسلام: طبقات فحول الشعراء، 7/1، 23، وابن قتيبة، الشعر والشعراء 789/2، وياقوت الحموي: معجم الأدباء 179/1.

[4]- ينظر تاريخ الادب العربي، ص 107، وما بعدها.

أولا: براعة خلف الأحمر في الوضع، ونحل الشعر، وقدرته الخارقة على التزييف، ومرد ذلك يرجع إلى علمه بخبايا الشعر، ومعرفته الجيدة بفنونه.

ثانيا: ترجيح يوسف خليف رواية ابن دريد التي اعتمد عليها المستشرق كرنكو، وكذلك تثمينه لنص القالي البغدادي في كتابه الأمالي، ومرد ذلك يعود إلى أن ابن دريد كان قريب العهد بالأحمر.

ثالثا: اغفال ذكر اللامية في كتاب الأغاني، فقد أغفل أبو الفرج الأصفهاني اللامية، ولم يتحدث عنها ولم يذكر ولا بيتا واحدا منها، رغم ترجمته للشنفرى، يضاف إلى ذلك ابن منظور الذي لم يستشهد بها ولم يذكرها في لسان العرب.

رابعا: طول لامية العرب الذي بلغ عدد ياتها ثمانية وستين بيتا، في حين لم تتجاوز أطول قصيدة في ديوان الشنفرى، وهي التائية التي ذكرها المفضل الضبي في المفضليات خمسة وثلاثين بيتا، أي نصف لامية العرب، لأن الشنفرى عرف بشعر المقطوعات.

خامسا: قلة الاضطراب في رواية أبيات لامية العرب، وكذلك ألفاظها وفي ترتيب أبياتها، وهي ظاهرة –كما يرى يوسف خليف– غير مألوفة في شعر الشعراء الصعاليك، لأن ما يميز شعرهم هو الاضطراب، وعدم ضبط الألفاظ في أبيات شعرهم بصورة عامة.

سادسا: ندرة أسماء الأماكن والأسماء، بل اختفائها في بعض الأحيان في لامية العرب، وهي ظاهرة غريبة غير مألوفة في الشعر العربي القديم بشكل عام"[1].

ولم يكتف يوسف خليف بنفي لامية العرب عن الشنفرى، واستبعاد نسبتها إليه بل صرح قائلا:" والحق يقال إن خلفا قد صور حياة الصعاليك العرب في هذه اللامية تصويرا رائعا ممتازا، حتى ليصح أن تكون مصدرا من مصادر حياتهم الاجتماعية، والأمر الذي لا شك فيه هو أن خلفا قد تمثل أولا حياة صعاليك العرب، وخصائص شعرهم الفنية، ثم مضى يصور هذه الحياة، وهذا الفن في قصيدة رائعة، وحاول ما استطاع أن يجعلها صورة صادقة لما عرف عن شعرهم وأخبارهم (...)"[2].

يظهر من كلام يوسف خليف أنه تحامل على الشنفرى، ونفى عنه اللامية، وهذا إجحاف في حق الشنفرى، لأنه لا يمكن دراسة شعر الشنفرى دون الالتفات إلى لامية العرب، وقد ذكر كثير من الدارسين منهم عبد الحليم حنفي أن نفي لامية العرب عن الشنفرى فيه كثير من الظلم والحيف والتحامل على الموضوعية العلمية، وقد عدد العديد من الأسباب التي يمكن اعتبارها ردودا مقنعة على المشككين في نسبة لامية العرب إلى صاحبها الشنفرى، ويظهر أن أهم ما ورد من هذه الأدلة والحجج التي تفند آراء المشككين في نسبة اللامية إلى الشنفرى ما ذكره عبد الحليم حنفي من أسباب ما يأتي:[3]

[1]- ينظر: الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، ص 179- 181.

[2]- الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي ، ص 181.

[3]- ينظر شعر الصعاليك منهجه وخصائصه، ص 161- 178.

أولا: يذكر أن صاحب اللامية هو الشنفرى، كما أن لامية العرب مطابقة كل المطابقة لشخصيته بما فيها من مقومات، وعقليته بما فيها من عمق ونضوج، وكذلك مطابقة لظروف الشنفرى من قساوة وجفاف بل إن اللامية تعد مرآة عاكسة لحياة الشنفرى بكل وضوح.

ثانيا: اشتهرت لامية العرب منذ القديم، وظلت مشهورة حتى عصرنا الحاضر، فتناولها العديد من الشراح والدارسين واللغويين، ولم يظهروا أدنى شك في نسبتها إلى الشنفرى، يضاف إلى ذلك أن الآراء التي قالت بنسبتها إلى خلف الأحمر، لم تكن مؤثرة، ولم تستطع إثباتها إلى خلف الأحمر، لأن رواية ابن دريد – وهي الرأي الوحيد– الذي رواه القالي، لم يعلق عليه، ولم يناقشه، ولم يذكر المصدر الذي استقى منه روايته، بل اكتفى بإيراده فقط.

ثالثا: إن رواية القالي التي استند إليها يوسف خليف كانت دون توضيح وسند، ذلك أن القالي لم يتحدث عن المصادر التي استقى منها ابن دريد الخبر الذي أورده له القالي، مع العلم أن القالي كان دقيقا في تحقيق الأخبار، والالتزام بسلسلة الرواية بأكملها، لكنا نجده هنا يقول:" حدثني أبو بكر بن دريد ويعرض الخبر دونما تحقيق وذكر لمصادره، كما أن المصادر التي تعرضت لترجمة ابن دريد أنه كان رجلا سكيرا، وهو ما يجعل روايته ضعيفة لا يوثق بها.

رابعا: تذكر المصادر أن أبا بكر بن دريد عاش في صدر العصر العباسي، وعاصر الخليفة العباسي المقتدر، وقد تأججت على عهد هذا الخليفة ظاهرة الشعبوية بين العرب

والفرس، وبلغت أوجها، وقد كانت تداعيات الشعبوية قد مست الأدب وفنونه، وبدأت العصبية الفارسية ضد العرب على يد الشاعر العباسي بشار بن برد، وأبي نواس وسواهما، وكان هدف الفرس في هذا الوقت هو حشد عدد كبير من الشعراء لمواجهة الشعراء العرب ومنافستهم فلم يستطيعوا إلى ذلك سبيلا، لكنهم كانوا يحاولون نسبة أكبر قدر من الموروث الشعري العربي الجديد إلى شعرائهم، خاصة إذا عرفنا أن خلف الأحمر كان فارسيا، نرجح أن المتعصبين من الفرس في زمن أبي بكر بن دريد قد أشاعوا نسبة لامية العرب إلى خلف الأحمر، وذلك بغرض نفيها عن العرب، وإثباتها للفرس، ويتضح هذا الأمر جليا، إذا علمنا أن الطغرائي الذي جاء بعد ابن دريد بأقل من قرنين من الزمن، نسج على منوال لامية العرب قصيدته التي سماها (لامية العجم)، ويعتبر هذا الصنيع دليلا قاطعا على نسبة اللامية إلى الشنفرى، وليست لخلف الأحمر، خصوصا إذا عرفنا أن الشاعر الطغرائي كان فارسي الأصل.

رابعا: أما عن سبب إغفال أبي الفرج الأصفهاني لذكر لامية العرب في كتابه الأغاني، فمرده أن الاصفهاني انطلق في تأليف كتابه الأغاني من نزعتين اثنتين، الأول أنه وسم كتابه بالأغاني التي هي أصوات جعلت للغناء، أما النزعة الثانية فقد فسرها شارح ديوان الشنفرى (إميل بديع يعقوب)[1] وقال إن الأصفهاني كان مولعا بالغريب من الأخبار، ولامية العرب لم تكن من هذا القبيل، يضاف إلى أن الأصفهاني، اعتاد على أن لا يروي كل أشعار الذين يترجم لهم، ويذكر أخبارهم، أما عن إغفال ابن منظور صاحب كتاب لسان العرب ذكر لامية العرب، فهو رأي لا يبلغ مبلغ الدليل الحاسم على عدم نسبة لامية

[1]- ديوان الشنفرى، ص17.

العرب إلى الشنفرى، لأن فيه خطأ بين، لأنه ورد في لسان العرب ثلاثة أبيات ونصف بيت، وهي البيت السادس عشر، والبيت الواحد والثلاثون، والبيت الثامن والخمسون بالإضافة إلى عجز البيت الواحد والستين.

خامسا: أما فيما يتعلق بطول اللامية، كون هذا الطول هو ظاهرة غير مألوفة في شعر الصعاليك وفي شعر الشنفرى، وأن أطول قصيدة للشنفرى لغ عدد أبياتها ستة وثلاثين بيتا، وهي التائية المفضلية، فإن الرد على هذا الزعم متضمن في الرأي نفسه، إذ فيه اعتراف بأن الشنفرى هو صاحب أطول قصيدة وردت في شعر الصعاليك، وهذا اعتراف بأن الشنفرى نفسه طويل في قرض الشعر، وأن له قدرة فائقة على إنتاج القصائد الطويلة، وهذا دليل واضح على إنتاجه لامية العرب.

سادسا: فيما يخص ظاهرة الاضطراب التي انتابت أبيات لامية العرب وألفاظها، فهذا رأي مردود، لأن لامية العرب التي راواها القالي في كتابه الأمالي تختلف في ألفاظها عما رواه جار الله الزمخشري في (كتابه أعجب العجب في شرح لامية العرب)، وهذا الاختلاف بدا في ترتيب الألفاظ وفي تقديم بعض الأبيات، ويرى محمد مفتاح أن الزيادة والنقص والتبديل في الأبيات "ليست أشياء محايدة وإنما هي تعكس اتجاهات فاعليها على مختلف عصورهم، وهذا الصنيع ينال كل تراث أدبي بمختلف أجناسه سواء أكان مكتوبا أم غير مكتوب وقد يبلغ أقصاه حتى لا يبقى جامعا بين الأصل والفرع إلا النواة"[1]، يضاف

[1]- في سيمياء الشعر القديم (دراسة نظرية وتطبيقية)، الطبعة الأولى دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، 1982، ص15.

إلى ذلك كله أن القالي روى سبعة وستين بيتا من لامية العرب، بينما روى الزمخشري ثمانية وستين بيتا.

سابعا: أما فيما يخص العنصر الأخير، المتعلق بندرة أسماء الأماكن والأشخاص في لامية العرب بما يخالف منهج العرب وطريقتهم في نسج أشعارهم، فيمكن الرد على هذه الشبهة، وذلك بالقول: إن طبيعة لامية العرب هي التي اقتضت ذلك، وفرضت على الشنفرى عدم ذكر أسماء المواضع والأشخاص، ذلك أن سياق اللامية وموضوعها ينحصر في تصوير نفسية الشاعر، وهو غاضب على قبيلته، وساخط على ظروفه، فقد هجر حياة القبيلة والتحق بالصحراء، وعاش مع الوحوش الضارية والذئاب المفترسة، كما اتخذ العدو والقتال والغزو والصبر والجوع وسائل ومظاهر لحياته المضطربة، فلم يكن بحاجة إلى ذكر أسماء المواضع والأشخاص في لاميته، وإ، كان مضطرا إلى ذكر بعض الأسماء، فإنها لا تتعدى أسماء الوحوش والحيوانات التي ألفها واستأنس بها، أو وصفه للصحراء الواسعة التي احتضنته حينما رفضته القبيلة، وتنكرت له.

أما من الناحية الفنية يقول عبد الحليم حنفي:"يكفينا دليلا على نسبتها إلى الشنفرى اعتراف المشككين أنفسهم بما بلغته من قدرة على تصوير حياة الصعاليك واعتراف البحث الذي نناقشه بأنها صورت هذه الحياة تصويرا رائعا ممتازا"[1].

لهذه الأسباب مجتمعة، نرجح نسبة لامية العرب إلى الشنفرى ترجيحا قويا لا يتسلل إليه شك، بل يدحض كل رأي يريد النيل من قدرات الشنفرى الفنية، يقول محقق

[1]- شعر الصعاليك، منهجه وخصائصه، ص 173.

ديوان الشنفرى، إميل بديع يعقوب، في معرض حديثه عن لامية العرب:"فاللامية – برأينا– قصيدة من درر القصائد العربية بالنسبة إلى صدق العاطفة، ودقة التصوير، وروعة الوصف، وإيجاز العبارة، إنها أصدق قطعة شعرية من أغاني الصحراء، بل هي نشيد الصحراء، أنشده شاعر اتصف بالشجاعة، وقوة الإرادة، والاعتزاز بالنفس، والثقة التي ترافق الرجولة، وبحب الحرية وإن أدّت إلى الجوع والمخاطر والأهوال (...)"[1].

[1]– ديوان الشنفرى، ص 21–22.

الإطار الفكري للامية العرب:

بعد الحديث عن لامية العرب، وتحقيق نسبتها إلى الشنفرى، وذلك بالرد على المشككين، ننتقل – الآن- إلى إيراد لامية العرب، والحديث عن إطارها الفكري بما يلائم السياق والمقام والظرف الذي قيلت فيه.

"ولكننا مع ذلك نقول: إن تذوق اللامية لا تكفي له القراءة العجلى، وإنما تحتاج إلى تأن ودراسة، وأيسر ما ينبغي الحرص عيه، الاستمتاع باللامية وتذوقها، وأن نحاول فهم ألفاظها، فتكاد تكون هي الحائل الوحيد بين القارئ العادي، وبين ظهوره على جوهر اللامية، لغرابة كثير من هذه الألفاظ"[1].

وهذا نص لامية العرب، كما رواها أبو إسماعيل ابن القاسم القالي البغدادي في كتابه الأمالي[2]، ويمكن تقسيم لامية العرب إلى أقسام، مع إدراج عنوان لكل قسم، ودراسة مضامينه:

القسم الأول: عتاب الشاعر قومه: البيت من 1-4، يقول:

أَقِيمُوا بَنِي أُمِّي صُدُورَ مَطِيّـــكُمْ فَإِنِّي إلى قَومٍ سِوَاكُمْ لأَمِيـلُ
فَقَد حُمَّتْ الحَاحَاتُ واللَّيلُ مُقمِرٌ وشُدَّتْ لِطَيَّاتٍ مَطَايَا وأَرْحَـلُ
وفي الأرضِ مَنأى للكَرِيمِ عنِ الأَذَى وفيهَا لِمَنْ خَافَ القِلَى مُتَعزَّلُ
لَعَمْرُكَ ما بالأرضِ ضِيقٌ عــلى امْرِئٍ سرَى رَاغِبًا أو رَاهِبًا وهو يعملُ

[1]- شعر الصعاليك، منهجه وخصائصه، ص 173.

[2]- كتاب الأمالي: 156/1 وما بعدها.

يستهل الشنفرى لاميته بالقطيعة مع قبيلته، وبتر العلاقة مع ذويه، والانسلاخ عن نظامهم الاجتماعي وهذا عتاب صريح لأهله الذين نفروا منه، ورفضوه وخلعوه، فيقول لهم: إن الأرض واسعة بما رحبت فلن أحتاج إليكم، وهنا يرفض الشاعر الانتماء إلى قومه، ويبحث عن انتماء جديد، فاللامية تشعرنا منذ الوهلة الأولى، بل منذ البيت الأول أن الشنفرى يمثل "حالة اللا انصياع والاستنكاف عن مجاراة المشروع الاجتماعي، والتحول او التسرب إلى خارج المنظومة الجماعية (القبلية)، وإذ يرى في الأرض منأى، فإنه لا يقف من المجتمع موقف اللاقبول فحسب، بل هو ينهج نهجا هروبيا ينسحب وفقا له إلى الطبيعة، خشية الأذى"[1]، فهو في هذا المعنى يلتقي مع الشعراء الرومانسيين في مسألة البحث عن عالم أمثل، لكنه انتهى مثلهم إلى اللجوء إلى الطبيعة بوصفها العالم المنشود الذي يضمه، ثم إن الشاعر بتصويره لنزعته الانفصالية يكرس الذات، أو الأنا – بلغة علم النفس– وهذه النزعة نتجت عن إحساس بالضيم والغربة النفسية، فهجر بصرخة قوية انبعثت من أعماقه، يرفض من خلالها البقاء في كنف القبيلة، وهذا الشعور يصور نكوص الشنفرى، وقيامه بسلوك يناقض السلوك الإنطوائي الذي فجر قضية الشاعر، وخروجه عن العزلة وتفضيله الهروب إلى مجال أرحب وأوسع.

[1]– يوسف اليوسف: مقالات في الشعر الجاهلي، ص 21.

المستوى الثاني: تفضيل الشاعر للحيوانات والوحوش

(البيت 5- البيت 9) يقول الشنفرى:

ولـــي دُونَـكُمْ أَهْلُونَ سيِّدُ عَمَلَّـسُ وأرقَـطُ زُهْلُـــولُ وعَـــرْفَاءُ جَيَّالُ
هُمُ الرَّهطُ لا مُستَودِعَ السرِّ ذائــعُ لَدَيهِم ولا الجِنيّ بِمَـــا حَرَّ يَخْدِلُ
وكُـــلُ أبـّــيُ بَـــاسِلٌ غَيْرَ أَنَّنِــي إذا عَرَضَتْ أُولَــى الطَــرائد أبسلُ
وَإنْ مُدَّتْ الأَيدِي إلى الزَّادِ لَمْ أَكُنْ بِأعْجَلِهِمْ إذ أَشْجَعُ القَـــوْمِ أَعْجَلُ
ومـــا ذاكَ إلا بَسْطَة عَـــنْ تَفَضُّـل عَليهِمْ وكَـــــان الأَفْضَلَ المَتَفَضِّلُ

يحدد الشنفرى في هذا القسم انتماءه الجديد وهو انتماء يغذيه الوهم، لأنه يبحث عن ملاذ أمني جديد يركن إليه، وينعم بالاستقرار، فهذا الانتماء المنشود هو انتماء موهوم ومتخيل يسعى الشنفرى إلى الاقتناع به، فهو يبحث عن الحرية والانفلات، ويظهر أن الشنفرى الصعلوك أتعب أفراد قبيلته، وجر عليهم متاعب كثيرة بسبب غارته عليهم، وغزواته، مما اضطر قبيلته إلى طرده ورفضه وخلعه، ويرى يوسف اليوسف أن هذا هو السبب " الذي جعل الجماعة ترفضه، وهو الأصل الواقعي لحالة اللا انتماء التي يعاني منها الشاعر والتي ما زال يبحث عن حل لتوتراتها وصراعاتها الداخلية، وفي وسعنا أن نفسر الصعلكة تفسيرا نفسانيا – مع مراعاة أولوية تفسيرها الطبقي- بأنها ظاهرة من ظواهر الانتماء إلى نحن جديدة"[1].

[1]- مقالات في الشعر الجاهلي، ص 213.

وإذا تساءلنا عن سر تحويل الشاعر من القبيلة – الذي هو مجتمع إنساني- إلى مجتمع الحيوانات الذي هو مجتمع بديل، نجد أن نفسية الشنفرى تصدعت من جراء تزعزع علاقته بالقبيلة، وحرمانه من العيش بين أفرادها، ومن هنا نجد أن الشاعر اخترع آليات جديدة يدافع فيها عن نفسه، لذلك لم يكن سلوك الانتماء الذي قدمه سوى حلم أو وهم يغذيه الحرمان والحيف، فيستشرف مجتمعا جديدا

المستوى الثالث: تفيل الشنفرى للحيوانات واعتماده على السيف وافتخاره

(البيت 10- البيت 21)، يقول الشنفرى:

وإنِّي كَفَـــانِي فَقْدَ من ليسَ جَازِيَا ... بِحُسْنَى ولا بِقُــربِهِ مُتَعَلِّـــــــلُ
ثَلاثَـــــــةُ أصْحَاب فُؤادٌ مُشَيَّـعٌ ... وأبيضُ إِصْلِيتٌ وصَفرَاءُ عَيْطَــلُ
هُتُوف بَينَ الـمُلسِ المتُونِ تُزَيِّنُهَـا ... رَصَائِعُ قد نِيطَتْ إليهَا ومِحْمَــلُ
إذا زَالَ عنها السَّهْمُ حَنَتْ كَأَنَّهـا ... مُرَزَّأَةٌ عَجْلَـــى تَرِنُّ وَتُعْـــــوِلُ
وأَغْدُو حَمِيص البَطْلِ لا يستَفِزُّني ... إلى الزَّادِ حِرْصٌ أو فُؤادٌ مُوَكَّـــلُ
ولَسْتُ بِمِــهْيَافٍ تُعَـشَّى سَوَامَـهُ ... مُجَــدَّعَةً سُقْيَاتُهَا وهيَ بُهَّـــــلُ
ولا جُبَّا أَلْـــهَى مُرَبٍّ بِعِـــرْسِه ... يُطَــالِعُهَا في شَأنِه كيف تَفعـــــلُ
ولاَ خِرقٍ هَيْقٍ كَأَنَّ فُـــــــؤادَهُ ... يَظَلُّ بــه المُكَاءُ يَعلُو ويَسْقُـــلُ[1]
ولا خَـــــــالِفٍ دَارِّيةٍ مُتَغـزِّلٍ ... يَــرُوحُ ويَغْـــــدُو دَاهِنًا يتكَحَّلُ

[1]- هذا البيت لم يرويه القالي في أماليه عند عرضه للامية الشنفرى، بل زاده جار الله الزمخشري، وقد نقله عنه محقق ديوان الشنفرى الدكتور إميل بديع يعقوب

ولَستُ بِعَـــلّ شَـرُّهُ دُونَ خَـيرِه أَلَفَّ إذا مَـا رُعْتُهُ اهتَـــــاجَ أَعْزَلُ
ولَسْتُ بِمحيَارِ الظَّلام إذا انْتَحَتْ هُدَى الهَوْجَلِ العَسِيفِ بَهمَاءُ هَوجَلُ
إذَا الأَمْعَزُ الصَّوَّانُ لاقَـى مَنَاسِمِي تَطَـــايَرَ مِنْهُ قَـــــــادِحٌ ومُقَلِّلُ

يتحدث الشنفرى في هذا القسم عن انتماءه الجديد ومعاشرته للوحوش، ثم ينتقل للحديث عن شجاعته وبسالته، فيرى نفسه شخصا قويا، وزعيما لا يشق له غبار، فقد تحدث في القسم السابق عن ثلاثة حيوانات، متمثلة في ثلاثة وحوش عاش معهم، وهو في هذا القسم يتحدث عن ثلاثة أشياء – أيضا– هي قلب حديدي، وسيف حاد صقيل، وقوس قوية مكتملة، فهو يتحدث عن ذاته لأنه يمتلك قلبا حديديا لا يهاب الموت، كما يمتلك سلاحا حادا، وهذا السلاح هو امتداد لشخصيته، ويمتلك كذا قوسا، وكل هذا يؤكد قوته الخارقة التي يتصدى بها، كما أن هذا السلوك المتصدى هو الذي دفعه إلى التركيز على القوس، والإمعان في إضفاء القوة عليها، لذا أطنب في وصف القوس وإظهار فعاليتها، وهو بهذا الوصف إنما يمعن في قوته هو، بل في توكيدها، ثم ينتقل بعد ذلك إلى نفي السلب عن الذات، وهذا النفي هو إثبات لأنه ينتفج ويفاخر بنفسه، ولكننا حين نفهم أن "اللا انتماء يتسم بقدرة حركية دينامية عظيمة، أعني القدرة على تحريض النفس لتنتقل من موقع إلى آخر، نستطيع أن ندرك هذا التفنج (...) وعلى ضوء هذه الحركية يمكننا أن ندرك كذلك سر تفنج عنترة العبسي، ذلك الفارس المرفوض، وغير المعترف ببنوته، أنه هو الآخر يعيش حالة من حالات تصدع النحن ..."[1].

[1]– يوسف اليوسف، مقالات في الشعر الجاهلي، ص 219–220.

فالشنفرى ينطلق من لا شعوره، ويحاول أن يقنع نفسه أنه ينتمي إلى وجود إنساني جديد هو نفسه أو شخصيته، وهذا الاقتناع هو نوع من التعويض النفسي عن انتمائه السابق للقبيلة، لذا سعى إلى إثبات هذا الانماء إلى ذاته، فانطلق يفتخر بها، ويصف مغادرته مرابع القبيلة، وكثرة سيره، وهذا في الواقع يعد خطة دفاعية نفسية، تتم بصورة لا شعورية في الغالب لتؤكد حرص الشاعر على قوته التي لا تقهر.

المستوى الرابع: وصف الشنفرى للجوع.

(البيت 22– البيت 36)

أَديمُ مِطـــالَ الجُـــوعِ حتـى أُميتَـــهُ ... وأَضرِبُ عنه الذِّكرَ سَفْحًا فَأَذْهَلُ
وأَسْتَفُّ تُرْبَ الأَرْضِ كَيْلاَ تُـــرى لـــه ... عَليَّ من الطُّـــولِ امْرَؤٌ مُتَطَوِّلُ
ولَوْلاَ اجْتِنَابُ الذَّأْمِ لـــم يُلَـفَ مَشْرَبٌ ... يُعَـــــاشُ به إلاَّ لَدَيَّ ومَأْكَـلُ
ولَـــــكنَّ نَفسًا مُرَّةً لا تُقِيمُ بِـــي ... على الـــدَّامِ إلاَّ رَيْثَمَا تَتَحَوَّلُ
وأَطْوِي علَى الخَمْصِ الحَوايَا كَمَا انْطَوَتْ ... خُيُوطَهُ مَـــــارِيٍّ تُغَارُ وتُقْتَـلُ
وأَغْدُو على القُـــوتِ الزَّهِيدِ كَمَا غَدَا ... أَزَلُّ تَهَادَاهُ التَنَـــائِفُ أَطْحَـلُ
غَدَا طَـــــاوِياً يُعَارِضُ الرِّيحَ هَافِياً ... يَخُوتُ بِأَذْنَابِ الشِّعَابِ ويَعْسِـلُ
فَلَمَّـــا لَوَاه القُـــــوتُ من أُمه ... دَعَا فَأَجَابَتْهُ نَظَـــــائِرُ تُحَّـلُ
مُهَلْهَلَةُ شَيْنُ الوُجُـــــــوهِ كَأَنَّهَا ... قِدَاحٌ بِأَيْدِي نَـــــاسرٍ تَتَقَلْقَـلُ
أَوِ الخَشْرَمُ المَبْعُـــوثُ حَثْحَثَ دَبْرَهُ ... مَحَايِيضُ أَرْدَاهُنَّ سَـــامٍ مُعَسَّلُ
مُهَرتَهُ فَوهٌ كَأَنَّ شُدُوقَهَـــــــا ... شُفُوقُ العَصيِّ كَالِحَـــاتٌ وَبُسَّـلُ

فَضَجَّ وضَجَّتْ بِالسَرَاحِ كَأَنَّهَـــــا وَإِيَّاهُ نَوْحٌ فَوْقَ عَلْيَـــــاءَ ثُكَلُ
وأَغْضَى وأَغْضَتْ وأَتْسَى وأَتْسَتْ بِـه مَرَامِيلُ عَزّهَـــــا وَعَزَّتْهُ مُرْمِلُ
شَكَا وشَكَتْ ثُمَّ ارْعَوَى بَعدُ وارْعَوَتْ وِللصَّبْر إِنْ يَنْفَعْ الشَّكْوُ أَجْمَـــلُ
وفَاءَ وفَاءَتْ بَادِارَاتٍ وكُلُّهَـــــا عَلَى تَلْظِ مِمَّا يُكَـــاتِمُ مُجْمَـلُ

يواصل الشنفرى في هذا القسم حديثه عن اللا انتماء، فهو إن كان تحدث في الأبيات السابقة عن حالة الصلف والاعتداد بالنفس والاعتزاز بها عبر القوة، فهو في هذه الأبيات يصور حالة استرحام مبطن؛ فهو في الحقيقة يحاول أن يمد يده خفية إلى أفراد القبيلة لأن" ما يبديه الفرد من تعاسة فإنه يحمل في كثير من الأحيان غاية استعطاف الآخرين، ويخفي وراءه – بالتالي – الحاجة إلى الحنان"[1]، ومع ذلك نلمح من البيت الرابع والعشرين إحساس الشاعر بذاته التي يمكن أن تعود إلى صلفها من جديد، لأنه يعيش في مجال ضيق فرضه عليه انتماءه الجديد. ثم ينتقل الشنفرى، ويتحدث عن الجوع بصورة مكثفة، ثم يتحدث عن الذئب، بل يتوحد معه بل نراه يتطابق معه، فالذئب هو الشاعر نفسه، حتى أصبح الذئب يرمز إلى الجوع بمعنى أنه يربط بين جوعه الخاص وبين جوع الذئاب، ويرى يوسف اليوسف أنه في الأبيات الرابع والثلاثين والخامس والثلاثين والسادس والثلاثين، وهي الأبيات التي وصف فيها الذئاب " تتجلى رغبة الشاعر في النكوص عن متابعة السلوك غير المتكيف؛ وذلك عبر لفظتين يقتسمهما البيتان (يعني الرابع والثلاثين والخامس والثلاثين: ارعوى، وفاء، وإذا ما علمنا أن أولاهما تعني: تخلى أو ترك، وأن ثانيهما تعني: دنا ورجع فإن شعورنا برغبة الشاعر مروض ومقموع حتى مخ العظام، وأن تفنجه

[1]- يوسف اليوسف: مقالات في الشعر الجاهلي، ص 222.

السابق واللاحق لا يعدو كونه أسلوبا دفاعيا وحسب، وبإيجاز، إن ارعواء الذئب هو ارعواء الشاعر نفسه؛ وذلك لأن الذئاب هي افتلاذات من أنسجه روح الشنفرى"[1].

المستوى الخامس: وصف الشنفرى للقطا، ونومه وراحته وشروره ومشاغله

(البيت 37– البيت 49) يقول الشنفرى:

وتَشْرُبُ أَسْأَرِي القَطَا الكُدْرُ بَعْدَمَا ... سَرَتْ قُرباً أَحْنَاؤهَا تَتَصَلْصَـــلُ

هَمَمْتُ وهَمَّتْ وابْتَدَرْنَا وأَسْدَلَـتْ ... وشَمَّرَ مِنِّي قَـــارِطٌ مُتَمَهِـــلُ

فَوَلَّيْتُ عَنْهَـــا وهِيَ تَكْبُو لِعِقْرِهِ ... يُبَاشِرُهُ مِنْهَا ذُقُـــونٌ وَحَوْصَـــلُ

كَأَنَّ وَغَاهَـــا حَجْرَ تَيْهٍ وَحَوْلَهُ ... أَضَامِيمَ من سَفْرِ القَبَائِلِ نُـــزَّلُ

تَوَافَيْنَ مِنْ شَتَّـــى إِلَيْهِ فَضَمَّهَـا ... كَمَا ضَمَّ أَدْوَادَ الأَصَارِيمِ مَنْهَـــلُ

فَعَبَّتْ غِشَاشـــاً ثُمَّ مَرَّتْ كَأَنَّهَـا ... مَعَ الصُّبْحِ رَكْبٌ من أَحَاظَةَ مُجْفِلُ

وَآلَفُ وَجْهَ الأَرضِ عِنْدَ افْتِرَاسِهَا ... بِأَهْدَأَ تَنبِيهِ سَنَـــــــاسِنُ فُحَّـــلُ

وأَعْدِلُ مَنْحُـــوضًا كأَنَّ فُصوصَهَ ... كِعَابٌ دَعَاهَـــا لاعِبٌ فَهِيَ مُثَّـــلُ

فَإِنْ تَبْتَئِسْ يا لشَّنْفَرَى أُمُ قَسْطَلٍ ... اغْتَبَطَتْ بالشَّنْفَـــرَى قَبْلُ أَطْـــوَلُ

طَرِيدُ جِنَايَاتٍ تَيَـــــاسَرنَ لَحْمَهُ ... عَقِيرَتُهُ لأَيَهَـــــــــا حُـــمَّ أَوَلُ

تَنَامُ إِذَا ما نَـــامَ يَقْظَى عُيُونُهَا ... جِثَاثاً إِلى مَكْرُهِـــــــهِ تَتَغَلْغَـــلُ

وإِلفُ هُمُومٍ مَـــــا تَزَالُ تَعُودُهُ ... عِبَاداً كَحُمَّى الرَّبْعِ أو هي أَثْقَـــلُ

إِذَا وَرَدَت أَصْدَرْتُهَا ثمَّ إِنَّهَـــا ... تَثُوبُ فَتَأْتِي من تُحَيْتٍ ومن عَلِ

[1]– المرجع نفسه، ص 228.

إنما يلفت الانتباه في هذا القسم هو عودة الشنفرى للحديث عن الذات، فقد انتقل —بطريقة مفاجئة– من الارعواء إلى الاستعلاء، لأن نفسه متصدعة تتنازعها قيمتان متناقضتان، إحداهما تسعى إلى الاسترخاء والاسترجاع والاستسلام، وثانيهما تسعى إلى الاستعلاء، من هنا جاءت دوافع رجراجة تنتقل بطريقة لا شعورية من مكان إلى آخر، وقد خلقت هذه الحالة عند الشاعر صراعا بين الرغبة في النكوص والرضوخ، والرغبة في التفوق، ما أدى إلى حدوث انهيار عميق في النسيج الداخلي لنفس الشنفرى، لأنه يريد التراجع عن سلوكه بعدم تكيفه مع الواقع، ويريد في الوقت نفسه المواضبة على ذلك السلوك، فثمن الحرية غال، ثم يفتح مجال الذكريات، فيتذكر ماضيه لمّا كان فردا من أفراد القبيلة، ولعل أول ذكرياته تشده إلى "أم قسطل" فهي — لا شك– لم تنساه؛ فهي حزينة على فراقه، فيتذكر محبته لها، فلطالما فرحت به واغتبطت، وهي تحضنه، وكل هذا جاء به الشاعر ليعود إلى الانتماء الذاتي إلى مجتمعه الجديد الذي سبق وأن صور فيه القطا بعدما شربت، وقد ارتحلت بوصفها سربا موحدا، لذا شدد الشاعر على تشبيه سرب القطا بركب من أحاضة، أي نقل الانتماء الحيواني إلى انتماء بشري، ولعل الذي عزز هذه الصورة هو لفظ (ركب) الذي صور بصدق حالة الالتئام التي يسعى الشاعر من خلالها إلى تصوير ركوعه التام، ثم محاولة القفز على تخوم المجال ليتخطى بذلك دائرة الخضوع لذاته.

المستوى السادس: وصف الشنفرى لغناه وفقره، ثم وصف الليل والمطر، ووصف النهار شديد الحر.

(البيت 50– البيت 68) يقول الشنفرى:

فَإِمَّا تَرَيْنِي كَابِنَةِ الرَّمْلِ ضَاحِيَـــــا ... على رِقَّةٍ أَحْفَـــــــــى ولا أَتَنَعَّلُ

فَإِنِّي لِمِوْلَى الصَّبْرِ أجتَابُ بَـــــزَهُ ... على مِثْلِ قَلْبِ السَّمْعِ والحَزْمِ أَفْعَلُ

وأُعدِمُ أحيَاناً وأَغْنَى وإِنَّمَـــــــــا ... يَنَالُ الغِنَى ذو البُعـــــْدَةِ المُتَبَذِّلُ

فلاَ جَزَعٌ من خِلَّةٍ مُتَكَشِّـــــــــفٍ ... ولا مَرِحٌ تَحْتَ الغِنَـــــــــى أَتَخَيَّلُ

ولا تَزْذَهِي الأَجْهَالَ حِلـمِي ولا أَرَى ... سَؤُولاً بأَعقَابِ الأَقَـــــــاوِيلِ أُنْمِلُ

ولَيلَةِ نَحْسٍ يَصْطَلِـــي القَوْسَ رَبُّـــهَا ... وأَقْطَعُه الـــــــــــلاَّتي بها يَتَنَبَّلُ

دَعَستُ على عَطْشٍ وبَغْسٍ وصُحبتِي ... سُعَارٌ وإِرزيـــــــــــرٌ ووَجْرٌ وَأَفْكَلُ

فأَيَّمْتُ يَسْوَاناً وأَيْتَمْتُ إِلْـــــــذَةً ... وعُدتُ كمـــــا أَبْدَأْتُ واللَّيْلُ أَلْيَلُ

وأَصْبَحَ عَنِّي بالغُمَيْضَاءِ جَالســـــاً ... فَرِيقَانِ مَسْـــــــــؤولٌ وآخرُ يسألُ

فقالوا: لَقَدْ هَرَّت بِلَيْلٍ بِكَلاَبُنَـــــا ... فقلنا: أَذِئْبٌ عَـــــسَّ أَمْ عَسَّ فُرْعُلُ

فلَمْ يَكُ إلاَّ نَبْأَةٌ ثمَّ هَوَّمَـــــــــتْ ... فقلنا: قَطاةٌ رِيـــــــعَ أم رِيعَ أَجْدَلُ

فإنْ يَكُ من جِنٍّ لأَبرَحُ طَارِقـــــاً وإن يَكُ إنْساً مَـــــاكَهاَ الإِنْسُ تَفْعَلُ

ويَوْمٍ من الشِعرى يذُوبُ لُعـــابُهُ أفَاعِيهِ في رَمْضَـــــــــــائِهِ تَتَمَلْمَلُ

نَصَبتُ له وَجْهِي ولا كِنَّ دُونَـــهُ ولا سِتْرَ إلاَّ الاَّ تَحْمِـــــي المُرَعْبَلُ

وضَافٍ إذا طَارت لهُ الرِّيحُ طَيَّرَتْ لَبَائِدَ عن أَعْطَافِـــــــــــهِ مَا تُرْجَلُ

بَعيدٌ يَمَسُّ الدُّهْنَ والقَـــلْيِ عَهْدُهُ له عَبَسٌ عَافٍ من الغِسْـــــلِ مُحْولُ

وخَرقٍ كظَهرِ التُّرْسِ قَفْرٍ قَطَعْتُـــهُ بِعَامِلَتَيْنِ ظَهْرُهُ لَيْـــــــــــسَ يَعْمَلُ

فأَلحَقْتُ أَوْلاَهُ بِأُخرَاهُ مُـــوفِيـــاً على قُنَّةِ أقْعِي مِـــــــــرَاراً وأَمْثُلُ

تَرُدُ الأَرَاوَى الضخم دُونِي كأَنَّهـاَ عَذَارَى عَلَيْهِنَّ المَـــــــلاَء المُذَيَّلُ

ويَركُدْنَ بالآصَالِ حَـــوْلي كـأَنَّنِي مِنَ العَصْمِ أَدْفَى يَنْتَحِي الكِيحُ أَعْقَلُ

يتضح من هذه الأبيات أن الشنفرى يصر على العودة إلى انتمائه الذاتي، وذلك بتشبثه بالأنا الذي لازمه طوال لاميته، غير أنه في هذه المرة يتحدث عن ذاته بطريقة مختلفة، وذلك بمناقضته للقبيلة وأعرافها، والإصرار على إقامة علاقة وطيدة مع الموجودات والحيوانات في الطبيعة التي تمثلها —ههنا– الصحراء بشمسها المحرقة، فهو يعيش فيها بحرها الشديد، وبردها القارس، فهي تحاصره بلا رحمة ولا هوادة، وهذا يعني أن الشنفرى كان يعاني صراعا يرمي من خلاله إلى الانتماء إلى قبيلته مرة أخرى، فهو "إنما يرفض الطبيعة

رفضا لا شعوريا، وهذا الرفض بدوره يضرب عليه حصارا آخر، ولكنه في الوقت نفسه محاصرا من قبل المجتمع (طريد جنايات...)، الأمر الذي لا يفضي إلا إلى تعميق الشروخ لانهيارات النفسية والذي يؤدي بالضرورة إلى تعزيز انتمائه إلى شخصه، وإلى الاعتماد على الذات إلى درجة شبه مطلقة"[1].

ثم إن هذا التشبث بالذات والإصرار عليها، هو المصير المحتوم، الناتج عن ضغوط الصحراء التي تحاصره والتي تضرب أطواقها حوله، لذا نراه يواجه الكيانات المعادية له، كي يؤكد أهمية ذاته، ويخفف من حالة الحصار المضروب عليه من جراء الضغوط البيئية الحادة، ويظهر ذلك جليا في تصويره للحيوانات التي تعيش معه في الصحراء، يأتي في مقدمتها (الأراوي)، ولعل حديثه عنها يمثل نماذج حياتية، وشخصية الشاعر التي ترزح تحت القهر والخوف، ويرى يوسف اليوسف أن حديث الشنفرى عن الحيوانات يمثل " السمة المسرحية للامية، أو لنقُلْ خصيصتها الحديثة، ولا ريب في أن كل شعر عظيم يتمتع إلى هذا الحد، أو ذاك بخصيصة مسرحية، فضلا عن خصيصته الغنائية، وهذان أمران تتمتع بهما اللامية إلى حد بعيد"[2].

[1]- يوسف اليوسف: مقالات في الشعر الجاهلي، ص 235.

[2]- المرجع نفسه، ص 245.

الإطار النظري للدراسة الفنية:

بعد طرح الإطار الفكري للامية العرب للشنفرى، ننتقل – الآن- إلى طرح الإطار النظري لمستويات الدراسة التطبيقية للامية العرب التي سندرسها بالتفصيل في الفصل الرابع من هذا البحث.

فإذا ما انطلقنا من المسلمة التي تقول: إن النص هو بنية تتألف من عناصر تؤلف بينها علاقات، ذلك أن النص الشعري هو بنية متشابكة تحكمها هذه العناصر المتواشجة فيما بينها، كما أن لكل عنصر من هذه العناصر خصوصية أو خصوصيات تميزه عن غيره من العناصر الأخرى، لذا يجب علينا – قبل الشروع في الدراسة الفنية للامية العرب- فرز كل عنصر على حدة وتخصيصه بالوصف، وهذه العناصر هي: المعجم، التركيب النحوي، التركيب البلاغي، المواد الصوتية.

1- المعجم: يشمل المعجم الألفاظ التي استخدمها الشاعر في قصيدته، لذلك نعمد إلى الإشارة، ولو بإيجاز إلى اللفظة، وبخاصة اللفظة الشعرية التي هي أساس المعجم، فالحديث عنها ضروري لأن المستوى المعجمي هو الأساس الذي يبنى عليه النص الشعري، أو النص بشكل عام.

ولقد اهتم النقاد العرب القدامى باللفظة الشعرية، فاشترطوا فيها مقاييس، ومن ثمة نجد ضربا من التفرقة بين أنواع الخطاب، وأنواع معجمها، يرى حازم القرطاجني أنه لا تنقل اللفظة الشعرية إلى غيرها من فنون الخطاب الأخرى، كما يجب أن لا ينتقل معجم الميادين الأخرى إلى الشعر، مثل عبارات أهل المهن، وعبارات أهل العلوم والصنائع، أو التراكيب

التي تفيد معنى قبيح، ومعيارهم أن الشعر خاص لما فطرت نفوس الجمهور على استشعار الفرح منه، أو الشجو (اللذة والألم)، لا بما يحصل بتعلم وتكسب[1].

2- التركيب النحوي:

التركيب النحوي هو الذي يوضح خصائص الألفاظأ ويقلل منها، كما أن العلاقات تنتج عن التركيب، وقد اهتم النحويون واللغويون بالتركيب، وعبروا عنه بالكلام أو الجملة، وعرفه ابن جني بأنه:"كل لفظ مستقل بنفسه مفيد لمعناه، وهو الذي يسميه النحويون الجمل"[2].

على أن عبد القاهر الجرجاني تجاوز الفائدة والاستغلال إلى إظهار دور العلاقات النحوية في المعنى وفي جمال النص، فتحدث عن المقومات النحوية من تقديم وتأخير، وتعريف وتنكير، وفصل ووصل، وخبر وإنشاء، وأفعال، وجمل اعتراضية، وغيرها من العلاقات النحوية ودورها في النص.

3- التركيب البلاغي:

إن التركيب النحوي يتداخل معه نوع آخر من التركيب هو التركيب البلاغي، ويقصد بالتركيب البلاغي ما توافر فيه عنصران اثنان: المحاكاة والتخييل، وكذلك العناصر البلاغية الأخرى، من تشبيه بأنواعه، واستعارة بأنواعها، وكناية ومجاز مرسل، وعقلي، وأساليب البديع، وغيرها من علوم البلاغة والأسلوبية.

---

[1]- ينظر: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بلخوجة، الطبعة الأولى، المطبعة الرسمية، تونس، 1966، ص 22-32.

[2]- ابن جني: الخصائص، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، 1952، 17/1.

4- المواد الصوتية:

لقد اهتم اللغويون والبلاغيون بما أسموه بالقيمة التعبيرية للحرف ورمزيته في النص عري والأدبي، كما اهتموا بتكرار الحروف وأصواتها، وتقليبها وقد قاد هذا الاهتمام بالمادة الصوتية البلاغيين العرب إلى رصد الألفاظ المتشابهة، الأصوات الواردة في النصوص الأدبية، وخاصة في الشعر، كما درسوا البحور الشعرية، والكلمات المحور، والنبر (الارتكاز)، والتنغيم، والوزن والقافية، وذلك لتبيان ارتباط موسيقى الشعر بمعناه، فقد تكلم حازم القرطاجني على عروض الشعر، وقسمه إلى طويل ومتوسط وقصير، وكل نوع من هذه الأقسام يصلح لغرض من الأغراض الشعرية[1].

بعد هذا التقديم النظري الوجيز، ننتقل إلى مدارسة لامية العرب –في الفصل الرابع- لاستخراج خصائصها الفنية والأسلوبية.

[1]- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 259- 267.

الفصل الرابع

الخصائص الأسلوبية في لامية العرب

تتألف اللغة الشعرية من عدة مستويات، وهي المستوى الصوتي، والمستوى الدلالي، والمستوى التركيبي بنوعيه النحوي، والبلاغي. فالأصوات تتجسد في طرائق تجميعها في ألفاظ ثم توزيعها، أما المستوى الدلالي؛ فيتجسد –أيضا– في الألفاظ التي تطرأ عليها تغييرات داخلية تشكل علم الصرف، وموضعه الذي يختصّ بدراسة الصيّغ، ثم تنظيم الألفاظ في نسق معين يشكّل موضوع علم النحو الذي يختصّ بدراسة التركيب؛ فالتركيب –إذن– هو صوت، وصيغة وعلاقة، ثم نصل إلى الدلالة التي يمكن أن ترتبط بكل مستوى على حدة؛ فهناك الدلالة الصوتية، ودلالة الألفاظ، ودلالة التركيب، فعلم الدلالة هو ذلك العلم الذي "يدرس المعنى في جوانبه المختلفة، والشروط التي يجب أن تتوفر لبروز المعنى المتبقي؛ فهو دراسة المعنى، أو العلم الذي يدرس المعنى، أو ذلك الفرع من علم اللغة الذي يتناول نظرية المعنى، أو ذلك الفرع الذي يدرس الشروط الواجب توافرها في الرمز حتى يكون قادراً على حمل المعنى"[1]

وهذه إشارة واضحة إلى العلاقة التبادلية بين الشكل والمعنى؛ فالشكل في سياقه التركيبي هو جسم حامل للدلالة المتّسقة مع الدوافع الذاتية، المرتبطة بالبواعث الموضوعية المكونة له.

لقد انصبّ الاهتمام في الماضي على معاني المفردات، أما في العصر الحديث، فقد أصبح علم الدلالة يهتم بتحليل معنى الجملة وأوجهها المختلفة، تلك الأوجه التي لا يمكن أن تكتشفها دراسة الوحدات الدلالية المنعزلة، أي الاهتمام بمعاني المفردات، بعيدا عن دراسة الجمل ووحدتها الدلالية، وبذلك يصبح النص من الوجهة الأسلوبية

[1]– عبد المنعم تليمة: مدخل إلى علم الجمال الأدبي، دار الثقافة، القاهرة 1978. ص 118-119.

عبارة عن مجموعة من الجمل المتماسكة كما يصبح لهذا التماسك أهمية بالغة من الناحية اللسانية النصّية، لأن هذا التماسك بين الجمل يساهم في تكوين نسيج النص، ويعدّه تكوينا مكتملاً له أجزاؤه المترابطة التي تشكلت من خلال هذه الجمل، فضلا عن تحليل الوسائل اللغوية الأخرى التي تؤثر في هذا التماسك الجملي، وهذا معناه أننا "عندما نتحدث عن نص أدبي؛ فإننا نحيل إلى أفق أو فضاء خاص له حدود معينة. وتتجلى في هذا الفضاء – بطرق متفاوتة في الفضاء- مجموعة من الدلالات التي يسمح بها النص؛ وهي "دلالات يتعيّن على القراءات النقدية تحديد مكوناتها وكشفها وتفسيرها بمنظور أسلوبي أو بنيوي أو سوسيولوجي، حيث تتشكّل شبكة من التقنيات الفنية المحددة مثل: الاستعارات والرموز وأشكال التكرار، والتوازي، وأبنية الإيقاع، والصوّر النحوية، والشفرات السردية المختلفة، ممّا يتميّز به النصّ الأدبي عن النصوص اللغوية الصرفية"[1].

وهذا معناه أنه يجب على العلاقات والتقنيات المؤلفة بين الألفاظ والجمل أن تصبح الهدف المتوخى الأول للناقد والمتلقي على حدّ سواء في تعاملهم مع الخطاب الشعري، لما لها من دور فعّال في إصابة المعنى والوصول إليه بأسلوب ممتع وجميل. ويرى (جان بول سارتر) أن الشاعر لا يستخدم الألفاظ بحالها، ولكنه يخدمها ويستخدمها، وهو أبعد ما يكون من استخدام اللغة أداةً، وقد اختار طريقه اختباراً لا رجعة فيه، وهو طريق فرضه عليه مسلكه الشعري في اعتبار الألفاظ أشياء في ذاتها، وليست بعلامات لمعان؛ لأن غموض العلامة يتضمن إمكان النفاذ منها لنستنشق من خلالها متى شئنا،

[1]- الدكتور صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 223.

كما نستنشق من خلال الزجاج، المعنى المدلول عليه، فتتوجّه أنظارنا إلى حقيقة ذلك المعنى، ونعدّه غرضا لنا، فالناثر دائما وراء ألفاظه متجاوزاً لها ليقرب دائما من غايته في حديثه، ولكن الشاعر دون هذه الألفاظ لأنها غايته. والألفاظ للمتحدث خادمة طيّعة وللشاعر عصيّة أبيّة المراس لم تستأنس بعد؛ فهي على حالتها الوحشية. والألفاظ .ث اصطلاحات ذات جدوى، وأدوات تُبلى قليلاً باستخدامها، ويُطرح بها حين لا تعود صالحة للاستعمال؛ وهي للشاعر أشياء طبيعية، تنمو طبيعية في مهدها كالعشب والأشجار[1]. فالشاعر –كما يقرّر سارتر– يوظف كل طاقاته الفنية، ليرتقي باللغة والألفاظ إلى مستوى بلاغي يتجاوز فيه لغة النص، أو ما يمكن تسميته باللغة الأولى.

والذي لا شك فيه أن الألفاظ التلقائية الجميلة، هي ألفاظ حيوية تحمل قوّة تعبيرية كبيرة إذا تألفت في سياقها، وهي تأسر النفوس بقوة تأليفها، واتساق اختيارها ودقة تخييلها، فإذا ما اجتمعت لها هذه المقاييس النقدية مع الماهية الفعالة في دلالتها على ما يعتصر في الوجدان، ويدور في الذهن كان أبعد إمتاعا وتأثيرا، كما أن الإحساس بالجمال يبدأ يتضاءل إذا اختلّت المعادلة الفنية السابقة. ذلك أن الصورة الجمالية المبدعة تبعث في الفكر والشعور نشوة متصاعدة؛ فالعين "تألف المرأى الحسن، وتتأذي بالمرأى القبيح"[2]، على تعبير ابن طباطبا العلوي.

[1]– ينظر جان بول سارتر: ما الأدب؟ ترجمة محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر، القاهرة، د.ت: ص 13-14.

[2]– ابن طباطا العلوي: عيار الشعر، تحقيق طه الحاجري، ومحمد زغلول سلام، المكتبة التجارية، القاهرة: 1956، ص 16.

وعلى هذا الأساس يكون موضوع علم الدلالة هو "دراسة وظيفة الكلمات، ووظيفتها تكمن في نقل المعنى؛ فاللفظ لا ينفصل عن المعنى، والدلالة لا تنعزل عن الدال، وبذلك فإن علم الدلالة موضوعه أي شيء أو كل شيء يقوم بدور العلامة أو الرمز. هذه العلامات أو الرموز قد تكون علامات على الطريق، وقد تكون إشارة باليد، أو إيماءة بالرأس، كما قد تكون كلمات وجُملاً. وبعبارة أخرى قد تكون علامات أو رموز غير لغوية تحمل معنى، كما قد تكون علامات أو رموزاً لغوية"[1] وهي في حالة الشعر؛ فإنها تكون ألفاظا ضمن تركيب بلاغي يحمل مضامين رمزية ذات بعد دلالي في الخطاب الشعري، وكلما كان المتلقي واعيا، استطاع أن يصل إلى فحوى الخطاب، وفهم دلالاته ورموزه. ففكرة الدلالة عند العرب كانت عبارة عن آلية تنطلق من الدال إلى المدلول، ذلك أن مطلق الدلالة عندهم أن يكون بحالة يلزم من العلم به، العلم بشيء آخر، ودلالة اللفظ عندهم كونه إذا طلق فُهِمَ المعنى منه للعلم بالوضع، والقول بالوضع يقتضي وجود معانٍ سابقة توضع الألفاظ بإزائها، سواء كانت هذه المعاني من قبيل الصوّر الذهنية على ما ذهب إليه (الفارابي وابن سينا)، أو من قبيل الصور الخارجية، أو المعاني من حيث هي هي مع قطع النظر عن وجودها في الخارج أو في الذهن على ما هو مذهب المتأخرين[2]، على حد تعبير (لطفي عبد البديع).

غير أننا نجد أن اللفظ المفرد —على دقة تمثيله للبيئة والعصر– لا ينفصل عن السياق الفني الذي تؤدى به الألفاظ ضمن التراكيب اللغوية والأسلوبية، فكل منها

[1]– أحمد مختار عمر: علم الدلالة، الطبعة الثالثة، مطبعة عالم الكتب، القاهرة: 1991، ص7-8.

[2]– ينظر لطفي عبد البديع: التركيب اللغوي للأدب، الطبعة الأولى، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة: 1997،ص 48 وما بعدها.

يتداخل مع الآخر، ليعطي معان جديدة ومختلفة كلما تمّ توظيفه في تركيب بلاغي جديد.

ومن هنا يصبح من الضروري البحث في الخصائص الأسلوبية لكل شاعر من الشعراء الصّعاليك، وخاصة الشّنفرى في لاميته، وذلك لمعرفة لغته الفنية، أو صوّره شعرية التي يتميّز بها من غيره من منظور الدراسة الأسلوبية، لأن ما يشار إليه من حرية شعرية في اللغة الفنية، وافتراض وظيفة أسلوبية يُعطينا مؤشرا للحكم على الشّنفرى، وبنية الخطاب الشّعري ترتكز أساسا على المعجم الشّعري باعتباره عنصرا أساسا، والعمدة في البناء الفني للكلام المنظم والشعر. كما لا يخلو من علاقات بالغة الأهمية تربطه بباقي المستويات الإيقاعية والدلالية للعمل الأدبي.

تهدف دراسة المعجم الشّعري للنص حسب الموضوعات بإحصاء الوحدات المعجمية وتحديد المكونات الدلالية الأساسية للنص، مع العلم أن هذه العملية تعزل الكلمة عن البناء السياقي للنص، وتتعامل معه كوحدة شيئية مستقلة لا علاقة لها مع ما قبلها وما بعدها.

ولعل أهم وسيلة لاستكناه النص وتحديد البنيات الدلالية الأساسية للغة الشعرية هو تناول المعجم الشّعري بالدراسة ومحاولة تحديد طبيعته وتركيبه، من أجل تحديد القدرة الجمالية والإيحائية للنّصّ الشّعريّ.

أولا: البنية اللّغوية (التعابير والألفاظ المستعملة):

يرى الدكتور عمر محمد الطالب:"أن المعجم الشّعريّ الجاهليّ لا يختلف في المفردات المعجمية للحقول الدّلالية الكبرى، بل هناك حقول أساسية يمكن اعتبارها محاور يشترك فيها أغلب النّتاج الشّعريّ لذلك العصر، وهي[1]:

- علاقة الشاعر الصّعلوك بالطبيعة والحيوان والنبات.
- علاقته بالإنسان وأحواله من خير وشر، وفر وكر، وسعي من أجل الحصول على القوت.
- تعامل الشّنفرى مع القيم والمعتقدات.

ويمكن تصنيف المعجم الشعري وبنيته اللغوية بما يلي:

1- معجم الطبيعة والصحراء والحيوان.

2- معجم الأعلام والمواقع والغارات ووسائلها.

1- عمر محمد الطالب، عزف وتر النص الشّعريّ (دراسة في تحليل النصوص الأدبية الشّعرية)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص:49.

1- معجم الطبيعة:

	الألفاظ
الجبل[1]	الشّعاب –القنة –الكيح –أغفل
الألفاظ الدالة على الأرض والصّحراء[2]	الأرض –اليَهْمَاء –الأمعز –الصوّان –ترب –التّنائف –البراح –الرّمل –الخرق –قفر

	الألفاظ
الألفاظ الدالة على المناخ[3]	النّحس –البغش –الأرزيز –الأفكل –الشّعريّ –الرّمضاء –الرّيح

2- معجم الحيوان: صنف الشّنفرى الحيوان إلى صنفين اثنين، صنف يقبل التعايش مع الإنسان وهو المستأنس، وصنف لا يقبل التعايش مع الإنسان وهو المتوحش، كما استعمل ألفاظا خاصة بالطيور.

أ- الحيوان المستأنس (المطي –الكلاب –الأصاريم).

ب- الحشرات (الدبر –الخشرم).

---

[1]- الشّعاب: الطّريق في الجبل. القنة: أعلى الجبل. الكيح: عرض الجبل وجانبه. أغفل: الممتنع في الجبل العالي.

[2]- الأرض، اليَهْمَاء: الصّحراء، الأمعز: المكان الصّلب الكثير الحصى، الصوّان : الحجر الملس، ترب، التّنائف: المفازة في الصّحراء، البراح: الأرض الواسعة، الرّمل، الخرق: الأرض الواسعة تنحرف فيها الرياح. قفر: خالية مقفرة.

[3]- النّحس: البرد، البغش: المطر الخفيف، الأرزيز: شدّة البرد، الأفكل: البرد الشّديد، الشّعريّ: شديد الحرّ، الرّمضاء: شدّة الحر.

ج- الأعلام (أحاظة –الشّنفرى).

- الرّمضاء المفردات التي وظفها الشّنفرى للدلالة على الغزو (جنايات –أيمت نسوانا –أيمت إلدة –عدت كما أبدأت –دعست).

	الألفاظ
المستأنس[1]	المطيّ –كلا بنا –الأصاريم

	الألفاظ
الحشرات[2]	الدّبر –الخشرم

	الألفاظ
الأعلام[3]	أحاظة –الشّنفرى

	الألفاظ
المواقع[4]	الغميضاء –جالسا

[1]– المطيّ: الإبل التي تمتطي، كلابنا، الأصاريم: جمع الصّرمة وهي العدد من الإبل نحو الثلاثين.

[2]– الدّبر: جماعة النّحل –الخشرم: رئيس النّحل.

[3]– أحاظة: قبيلة من اليمن –الشّنفرى: هو الشّاعر.

[4]– الغميضاء: موضع بادية العرب قرب مكة –جالسا: أنثى الجلس وهو إسم لبلاد نجد.

3- المفردات المستعملة في الحرب:

لقد شكل الغزو النّاتج عن حالة الطّرد الاجتماعيّ التي عاشها الشّنفرى جانبا مهما في حياته، بل كان هو الحياة التي احتضنته بما في ذلك من متعة يلتذ بها الشّاعر، أو كان مضطرا إلى ذلك اضطرارا لا مناص له منه، وهذا الجدول تظهر فيه ألفاظ وثيقة الصّلة للغزو ووسائله وأدواته.

المفردات	الألفاظ
مفردات الغزو	جنايات –أيّمت نسوانا –أيتمت إلدة – عدت كما أبدأت –دعست[1]

أدوات الغزو: (القسي –أبيض صارم –أصليت –صفراء – اليحمل –الأقطع –الترس)

إنّ المستقرئ للتّصنيفات المعجميّة الآنفة لشعر الشّنفرى في إطار الحقل الدلالي الأكبر، والذي ركزت فيه على أهمّ المحاور التي دار فيها شعره، ابتداء بالطبيعة (الجبال، الصّحراء، الحيوان)، مرورا بالأعلام والمواقع، وانتهاء بالغزو وأدواته يجد نفسه أمام مجموعة من الملاحظات، نراها جديرة بالاهتمام، فاتحة الباب لقراءات أكثر دقّة وموضوعية لشعر الشّنفرى، ويمكن تلخيصها في النقاط التّالية:

[1]- جنايات: غارات الصعلكة –أيّمت نسوانا: جعلتهنّ أيامي، أي بلا أزواج – أيتمت إلدة: جعلتهم بلا آباء – عدت كما أبدأت: عاد للغارة من جديد – دعست: دفعت بشدّة وإسراف في الغارة

أوّلا: فالمفردات الدالّة على الطّبيعة قد وظّفت بصورة مناسبة من طرف الشّاعر ليعبّر عن حالة الطّرد الاجتماعيّ التي عاناها، وحالة الهروب نحو أعالي الجبال فارّا بجلده من ملاحقة الأعداء وتوعد المتوعّدين، فالمعجم الدّلاليّ المتعلّق بالجبال وظّفه الشّاعر توظيفا جميلا تمكّن من خلاله إضفاء ما كان يريد أنّ يوصله إلى السّامع من مكارم. فالجبال العاتيات حيز مكانيّ يشعر فيه الشّنفرى وغيره من الصّعاليك بالأمان والحرية والاطمئنان، وحتى معجم البيئة الصّحراوية كانت دلالته تأخذ منحى القساوة والصعوبة ولا نكاد نجد موضعا ذكرت فيه، له دلالة على حياة الراحة والطّمأنينة النّفسية كالتي يجدها الظاغن في بيئته المكانية.

أمّا المناخ فهو مناخ الصّحراء بما فيه من شدّة وقساوة، حرارة شديدة صيفا، وبرودة أشدّ شتاء، وقد وظّف الشّاعر معجما دلاليا في لامية العرب يقارب عشرة ألفاظ.

إنّ قساوة الطّبيعة قد أثّرت بشكل مباشر في حياة الشّنفرى، وبالتالي كان تأثيرها ارتداديا في شعره. وما يمكن ملاحظته أن الشّنفرى قد وظف أيضا معجما فيه مسحة من اللّين مقابلا قساوة الطّبيعة وإن كان هناك تباين بين الصّنفين.

وتعد الألفاظ التي ذكر فيها الماء أقل بكثير من المفردات الأخرى وليس مردّ ذلك ندرة الماء فحسب، بل لأنّ وجود الماء يتطلّب شيئا من الاستقرار الاجتماعيّ، وذلك لم يتح للشّنفرى الذي كان يحيا حياة الهروب والفرار، كما أنّ توظيف المصطلحات الدالة على الجبال والأماكن العالية بصورة مكثّفة يؤكّد ضمنيا ندرة هذا الحقل، على الرغم من أنّ الماء له أهمية كبرى عند الشّعراء القبليين.

ثانيا: أما المفردات الدالة على الحيوان فقد استعملها الشّنفرى بصورة واضحة للتعبير عن طبيعة حياته، إذ وظّف في هذا الحقل أربعا وخمسين لفظا توزعت كالتالي:

معجم الحيوان	المستأنس	الوحش	الطيور	الحشرات
54	14	27	09	04

ولعلّ الأرقام والنّسب السّابقة تترجم بصورة واضحة هيمنة المعجم الحيوانيّ المتوحّش على الحقل الدّلاليّ الحيوانيّ، لأنّ الوحش لا يمثّل حيوانا يصطاد أو يذكر في الشّعر من باب التّرف. كما نجد هذا عند الشّعراء القبليين، فيثبت بذلك الرجل رجولته، والشّجاع شجاعته، ولنا في شعر الجاهليين أمثلة عديدة بل إنّ الوحش عند الشّنفرى فرد يتشاكل معه في إطار أسرة تكسّر النّمطيّة الاجتماعية التي فرضتها حياة القبيلة، وقد عبّر عن ذلك شاعرنا في أكثر من موضع، إذ يقول في اللاّمية:[1]

ولي دُوْنَكُمْ أهْلُون: سِيدٌ عَمَلَّسٌ وَأرْقَطُ زُهْلُولٌ وَعَرْفَاءُ جَيْئَـــلُ

هُمُ الأهْلُ لامُسْتَوْدَعُ السِّرِّ ذائـعٌ لَدَيْهِـمْ وَلاَ الجَاني بما جَرَّ يُخْذَلُ

لقد وظّف الشّاعر حيوان الوحش بشكل أوفر وأتى بتسميات مختلفة كالذّئب والسّرحان، السّمع، الأزل... وهذا الحضور المكثّف للذّئب يؤكّد أمرا هامّا يتعلّق بنمط حياة الشّنفرى إذ كلاهما مطارد ويعيش في شعاب الجبال ويقتنص وسائل عيش الآخر. فالشّاعر يستنسخ صورته في صورة ذئب، لأنّ هذا الأخير هو الأصدق في التّعبير عن حياة الشّاعر نفسيّا واجتماعيّا.

[1]- الشّنفرى: الديوان، ص 58.

ثالثا: أمّا معجم الأعلام فله دلالات يمكن اختصارها في ما يلي:

1- انعدام اسم لرجل من قائمة الأعلام التي ذكر بها **الشّنفرى** في لاميته، **لأنّه كما أشرت سابقا قد اختار الانضمام** إلى مجتمع **الوحوش مفضّلا الذّئاب والضّباع والنّمور على البشر، لأنّ** المجتمع الإنسانيّ أنكر إنسانيته ولم يعترف به فوجد الصّدق **كلّ الصّدق** في بيئة الوحوش.

2- ذكر ثلاثة أسماء من النساء وهي متعددة لمسماة واحدة،

3- ذكر الشّنفرى اسمه مرتين في **اللاّمية، لأنّ السّياق تطلّب ذلك وهو** الفخر بمقدرته في الحرب، ولأن الفخر يكون أصدق في التّعبير وأقوى وأكثر تأثيرا.

أمّا المواقع فأغلبها بعيدة عن الحضر، لتتناسب وطبيعة حياة الشّنفرى باعتباره **طريد جنايات.**

رابعا: أمّا معجم الغزو وأدواته، فقد تميّز بثرائه وتنوّعه، لأنّ الغزو يشكل جانبا مهمّا من حياة الشّنفرى، فالغزو كان يمثل ماضيه وحاضره ومستقبله، ومعجم الغزو **وأدواته ضمّ ما يربو عن تسع وسبعين لفظا، وهو ما يؤكّد ثراء معجمه، ويمثّل أيضا حتمية الصّراع من أجل البقاء.**

كما وظّف الفعل (أمشي) خمس مرّات، **وهي أعلى نسبة وظفت فيها الألفاظ** التي لها صلة بالموجودات في المحاور التي ذكرناها، وذلك الفعل يدلّ **على أنّه كان يغزو على رجليه ماشيا حافيا أو منتعلا نعلا ممزّقا، فالرّجل معدود من العدائين الذين لا يشقّ** لهم غبار. وعدوه الذي ذكره في شعره إنّما **من أجل الغزو لا الفرار، لأنّ الفرار يوحي بالجبن والمذلّة والشّنفرى أرفع من ذلك وأ**كبر شأنا.

حقل المجردات:

1- معجم القيم المتميز:

وهو الذي يشمل القيم ذات الطابع الإيجابيّ، **ويمكن تقسيم هذا المعجم** الدّلاليّ إلى محورين أساسيين: أخلاقيّ **واجتماعيّ**، ويشمل هذان المحوران مجموعة من القيم **يمكن اعتبارها أهمّ** المحاور القيمية التي دار في **فلكها شعر الشّنفرى كما سنبين** ذلك:

1-1/ (أبيّ –مستبسل –الكريم –البسطة –الحسنى –المشيع -لست بمهياف -أكهى -مرب بعرسه -لا خرق –لا خالف –لا دارية -متغزّل –داهنا –يتكحّل -لست بعلّ -لست بمحياز الظّلام -نفسا مرّة -الصّبر –مجمل –الحزم -الخير)[1]

1-2/المعجم السلبي (خمص– تقلت -ريع فؤادي –الحفيّ –الأذى-الضّيق)[2]

[1]- أبيّ: مصدره إباء، وهو الذي يأبى الذّلَ والظّلم، مستبسل: الذي يقبل على الحرب مستبسلا، الكريم: كريم الخلق، البسطة: السّعة، الحسنى: فعل الخير، المشيع: الشجاع، لست بمهياف: المهياف هو الرّاعي الأحمق الذي يبعد بإبله عن أماكن الرعي، أكهى: لست بكدر الأخلاق، الذي لا خير فيه، مرب بعرسه: أي غير ملازم لامرأته لأنّ ذلك علامة الكسل، لا خرق: فلست بذي وحشة وخرف، لا خالف: الخالف هو الذي لا خير فيه، لا دارية: هو المقيم في بيته لا يبارحه، متغزّل: فهو ليس بمتفرغ لمغازلة النّساء، داهنا: فالشّاعر لا يتزيّن بدهن نفسه، يتكحّل: لا يضع الكحل على عينيه تشبيها بالمرأة، لست بعلّ: العلّ هو الذي لا خير عنده، لست بمحياز الظّلام: المتحيّز، نفسا مرّة: هي الصعبة الأبيّة، الصّبر: الصّبر أفضل من الشكوى، مجمل: صانع الجميل

[2]- خمص: جوع، تقلت: من القلى وهو البغض، ريع فؤادي: خاف خوفا شديدا، الحفيّ: غير المنتعل (دلالة على الفقر).

2- المعجم القيمي الدوني السلبي:

ويقصد بالسلبي تلك القيم **-بتوجيهها الأخلاقيّ والاجتماعيّ-** التي تدرج في **عرفنا ضمن القيم المرفوضة أو المفروضة**، فالمرفوضة هي التي تكون من بدع **الإنسان وتتعلّق بالقيم الأخلاقية بصورة أخصّ، كالجبن، والبخل وسوء الأخلاق...، أمّا** المفروضة فهي التي تفرض عليه فرضا نتيجة عوامل مختلفة، وتتعلّق **بالقيم الاجتماعية السّلبيّة كالفقر وما ينجم عنه من جوع وخوف وطرد اجتماعيّ** وغيره، بالإضافة إلى عدم الاعتراف الذي مارسته القبيلة على **الشّنفرى** وغيره من **الصّعاليك، وهذه** الألفاظ **تمثل معجم القيم السّلبيّة** الواردة في لاميته: **وهي ألفاظ تعامل معها** الشاعر في لاميته والتي تعبر عن **مدى** استيعاب الشّنفرى للغة والتحكم في أساليبها وخصائصها (راهبا -الجاني -يخذل **-أجشع - تفضّل - مرزأة – حرص -الجوع -استفّ ترب الأرض – التّطوّل – الذّأم - القوت الزهيد – طاويا –** الهافي **– كالحات)**[1]

(بسل –مرمل –شكا –نكظ –رثّة -لا أتنعّل –أعدم –المتبذّل –الجزع – الخلّة –المتكشّف –الأجهال –أنمل –سعار –الوجر -أيّمت نسوانا -أيتمت إلدة - الأتحميّ المرعبل –الهزال **–هجينها –**تخوّني)[2]

---

[1]- راهبا: -الجاني: -يخذل: **-أجشع: - تفضّل: - مرزأة: – حرص: -الجوع: -استفّ ترب الأرض: – التّطوّل: – الذّأم: - القوت الزهيد: –** طاويا: جائعا، الهافي: الذي يذهب يمينا وشمالا من شدّة الجوع، كالحات: مكشّرة في عبوس

[2]- بسل: كريهة المنظر، مرمل: جمع مراميل، وهو **الذي لا قوت له، شكا: من شدّة الجوع، نكظ: شدّة الجوع، رثّة: يريد رثّة الحال، وهي الفقر، لا أتنعّل: لا ألبس نعلا، للدّلالة على الفقر، أعدم: أفتقر، المتبذّل: المسرفّ** الذي يقترف ما **يعاب عليه، الجزع:** الخائف، الخلّة: الفقر والحاجة، المتكشّف: الذي يكشف فقره للنّاس، الأجهال: جمع الجهل، وهو الحمق والسفاهة، أنمل: أنمّ (النميمة)، سعار: **شدّة الجوع، الوجر: الخوف، أيّمت نسوانا: جعلتهن أيامى، أيتمت إلدة: الأولاد، الأتحميّ المرعبل: الثّوب الممزّق،** الهزال: من الفقر، هجينها: من كان أبوه حرّا وأمه أمة، تخوّني: من الخيانة.

وصف وتفسير:

إنّ النّظرة الفاحصة لحقل المجرّدات، المتعلّق بالقيم الأخلاقية والاجتماعية بطابعيهما الإيجابيّ والسّلبيّ- تدفعنا إلى الوقوف عند ظواهر متعدّدة يمكن تلخيصها فيما يلي:

أولا: محور القيم الفاضلة شمل جوانب متعدّدة يمكن أن نجمعها فيما يلي:

1- البسالة: وقد عبر عنها الشّاعر بألفاظ متعدّدة أهمهما: الكمّي، أبيّ مستبسل، الورد، المشبع، لا خرق، النفس المرة...

والمتأمّل في هذا الحقل الفرعي يجد أنّ الشّاعر يتميز بمجموعة من مكارم الأخلاق الدّالة على الشّجاعة مثبتة حينا، ووظّف ألفاظا أخرى منفيّة حينا آخر ليدلّ على ما يقابلها (نفي لا ثبات العكس).

2- السخاء والعطاء: رغم أنّ ظاهرة الصّعلكة التي مسّت شاعرنا، قد ارتبطت في أهم جوانبها بالوضع الاقتصاديّ السّيئ الذي ساد هذه الفئة، حيث أدى عامل الجوع والحرمان إلى دفعهم مجبرين إلى السلب والنّهب لسدّ رمقهم، ورغم كلّ ذلك إلا أن فضيلة الكرم والعطاء شائعة بألفاظها في شعر الشّنفرى وقد عبّر عنها بكلمات أهمّها: أكثرت، إنّي لحلو، عراضة، البسطة.

3- الوراعة: ورد حقل العفّة والطّهر ثريّا بألفاظه، غزيرا بمعانيه ودلالاته، ويمكن تصنيف قيم الطّهارة والعفّة إلى صنفين: فيها ما يتعلق بالشّاعر ذاته، حيث كانت نفسه أبيّة عفيفة، تأنف الضّيم وتأبى القهر والقسر، تترفّع عن الدّنايا ومن تلك الألفاظ: لا دارية، لا مرب بعرسه، لا خالف لا متغزل، يتكحل... وهي ألفاظ اختار

فيها طريقة النّفي، حيث نفى عن نفسه أخلاق المتهتّكين الساقطين، الذين يتشبّهون بالنّساء، أو الذين يخضعون لهن فتتوارى شخصية الرّجل وراء شخص زوجته لتكون هي الآمرة النّاهية.

أمّا الصّنف الثّاني فهو صورة المرأة التي يصفها الشّاعر، والتي يريدها أنّ تكون عليها، عفيفة طاهرة ذات أخلاق، ولا ينبغي لها غير ذلك.

وقد ورد معجمه ثريا بتلك الألفاظ منها: لا سقوط قناعها، لا بذات تلفّت، عفّت، جلت، لا يخزي نثاها حليلها...

وشيوع ألفاظ العفّة والطّهارة هو تأكيد على سموّ روح هذا الرّجل، فلا حق - وهم على هذا الحال- أن ننعتهم بأبشع النّعوت التي تبخسهم حقّهم، وخصوصا مصطلح "الصّعاليك" وما يحمله من دلالات سائدة في عصرهم منها أنّهم قطّاع طرق، سرّاق، وكلّ سارق فهو منعدم الأخلاق والضّمير وتوجب مطاردته وقتله.

وكم هو مفيد أن يعاد النّظر في تقييم هذه الطائفة أخلاقيا وفي تصنيفها اجتماعيا برؤية أكثر إنصافا وعدلا، وأن ننظر إليهم على أنّهم أصحاب فضائل وشمائل افتقر إليها أبناء بيئتهم...

ولم يقتصر المعجم القيميّ الايجابيّ على ما ذكرنا من شجاعة وكرم وطهارة، بل إننا نجد شيوعا للألفاظ الدّالة على الصّبر، والرّجولة، والأمانة، والودّ وغيرها من الأخلاق السامية.

ثانيا: وأما القيم ذات الطابع السّلبيّ، فقد كانت أكثر شيوعا في شعره، **وتوظيف الشّنفرى** لها لا يعني **أنّه** يريد الإقرار بها **وترسيخها كقيم أخلاقية أو اجتماعية** ذات طابع ايجابيّ، **أي أردت القول أنّ الحكم عليها بالسّلبية ليس حكما نقديا تعمدت استعماله، بل إنّ الشّاعر نفسه هو الذي حكم بسلبيتها وأعلن رفضه التّام** لها.

وهذه القيم السّلبية التي **ضّمنها الشّنفرى** شعره يمكن تصنيفها إلى محورين **أساسيين: اجتماعية وأخلاقية...**

أما الاجتماعية فيأتي في مقدّمتها الفقر وما يدور في فلكه من خمص وظمأ، إذ **أنّ تجربة الشّاعر مريرة ذاق فيها الحرمان وشظف العيش، "وبكثر الصّعاليك من الوقوف عند ظاهرة الفقر والحرمان** وكأنّهم يبررون إقدامهم على عمليات السّطو **والقرصنة** فالغاية تبرّر الوسيلة، إذ لا ضير على هؤلاء **الصّعاليك** ن غزو ونهبوا أرزاق غيرهم"[1].

والألفاظ التي تداولها **الشّنفرى** مما له صلة بهذا الحقل تتميّز **ببنيتها المتنّوعة، فرغم أنّ** عدد الألفاظ لهذا النّوع **لا يتجاوز** –في أغلبه-**الاثنين، إلاّ أنّه** كان يجدّد في **اختيار** الألفاظ التي يراها الأنسب وهو ما **يؤكّد ثراء لغته الشّعرية، وهذا الأمر ليس** مقصورا على الحقل فقط بل تلك سمة أسلوبية **مسّت** أغلب شعره، وهو تفادي **التّكرار الدّلاليّ للألفاظ.**

[1]- بوجمعة بوبعيو: جدلية القيم في الشّعر الجاهليّ، ص 78.

ومن الألفاظ التي تدلّ **على الفقر وما ينجرّ** عنه من تأثيرات سلبية على **الإنسان من جوع وعطش** وغيرهما "**(ظمأ،** خمص، أو تحت، أقلت، جياع العيل، **مصعلكة، ذي كساء جرد، أخلاق** أنّهجت، **الجوع، استف ترب الأرض، القوت** الزهيد، طاويا، الهافي، مرمل، نكظ، رقة أعدم، لا أتنعل، الخلة/ المكتشف، سعار، الهزال)".

وهي ألفاظ تكشف عن الحالة المزرية التي عاشها **الشّاعر ورفاقه جرّاء الفقر والنّكظ.**

والملاحظة التي تستدعي الوقوف عندها في هذا الحقل هي توظيف **الشّنفرى لجذر (الصّعلكة)** في موضعين ليعبر بهما على الفقر والفقراء ولا يجد في نفسه حرجا **وهو يوظّفها**، إذ لو كانت ذات دلالة سلبية، أي بمعنى قطع الطريق والسّلب **والنّهب وما يوصف به اللّصوص، لاستعمل** غيرها، **وهذا يؤكّد رأي أولئك الذين يربطون دلالة هذا اللّفظ بالفقر ويستبعدونها عن القرصنة والسّلب.**

أمّا المعجم القيميّ الدوني ذو الطابع الأخلاقي فما هو إلاّ دعم للقيم الايجابية التي سعى **الشّاعر** إلى نفيها عن ذاته، وأهمّ ما يدعونا إلى الوقوف عنده **شيوع الألفاظ الدّالة على الخوف:** (تخاف، مخوف، أخوف، فزعوا، ريع، راهبا، الجزع، الوجر...)

وهو أمر طبيعيّ عند رجل مطارد **تترقّبه الأعين لتنال منه وتقتله، فحالة** الهستيريا التي تنتاب **الشّاعر** بسبب تلك الأحكام الجائرة التي أصدرتها القبيلة في حقّه، **جعلته لا يستسلم** لهذا القدر بل يقاومه، ولو بالفرار والهروب، **لأنّه** فرد وهم جماعة، والمقاومة يجب أن تأخذ طابعا مغايرا ولا تكون بالمواجهة المباشرة، ففي الفرار أحيانا

منعة وقوّة إذا كانت نتيجة المقاومة محسومة قبلا، لذلك فالخوف لا يعتبر نقيصة ولكنّه حالة طبيعية أقرها الشّنفرى بألفاظ مختلفة وعبارات متنوّعة.

وهناك ملاحظة جديرة بالإشارة ممّا يمس شعر الشّنفرى هو البعد عن الحقل المعتقديّ الدينيّ، إذ لم نجد أثرا لذلك إلاّ ما ورد من ذكره الإله (الأقيصر) حينما حلف بأثوابه:[1] في فائيته:

وإن امرأ قَدْ جَارَ سَعْدَ بْنَ مَالِكٍ عَلِي وَأَثْوَاب الأَقَيْصِرِ يَعْنَفُ

وهو ما يؤكّد نزعة التّمرّد التي عرف بها، حتى ولو كان ذلك على الجانب المعتقدي، فهو لا يحلف –بالإله- بل بأثوابه، والأكثر من ذلك أنّه يذكره بصيغة التّصغير!

كما أنّ سمة التّوحّش هي السمة البارزة التي مسّت المعجم الشّعريّ عند الشّنفرى، ولا يمكن أن نقول الغرابة، لأنّ الغريب ما كان غريبا عند أهله، أمّا الألفاظ المتداولة عند الشّنفرى فإنّها أنسب الأوصاف لها كونها متوحّشة صلبة قاسية قسوة حياته التي عاشها.

زد على ذلك ما أشرت إليه من ندرة التّكرار الدّلاليّ للألفاظ وهو ما يؤكد القدرة اللّغوية عند الشّاعر وسعة معجمه الشّعريّ، وتحكّمه في ناصية اللّغة وكفاءته في التّوظيف الدّلاليّ للألفاظ المناسبة.

[1]- الشّنفرى: الديوان، ص، 55.

ثانيا/البنية الصرفية

إنّ طبيعة البحث في اللامية وتعاملي **مع اللّغة الشّعرية يستوجب أن أكثف من دراسة المستويات** لهذه اللّغة وعدم الاكتفاء بمستوى واحد دون غيره لأن ذلك يخل بأهم الدراسة ويقلل من شأنها وقيمتها العلمية، **من هنا يرى الدكتور منال عبد اللطيف أن:**"اللغة من حيث كونها أصواتا تدرس من قبل علم الأصوات **الذي له وسائله وطرقه، ودراسة اللّغة** من حيث كونها كلمات تدلّ **على معان يبحثها علم الدّلالة"**[1].

فكل من علم الأصوات وعلم الدلالة يساهم بقدر وافر لتفكيك بنيات النص وتفجير معانيه، **أما علم الصّرف**[2]؛ فهو يبحث في بنية الكلمة التي لها دور يتمثّل في علاقتها مع غيرها من البنى **ضمن المستويات الأخرى للّغة الشّعرية: الدّلاليّة** والتّركيبية. **من هنا لا أغفل أبدا –وأنا أخوض** في هذا العالم من الكلمات والعبارات- أن هذه الدراسة **(علم الصّرف)** باعتباره علما هو في الأصل مقدمة هامة لفهم **النّحو** ومنه إلى دراسة التّركيب **الذي يعد متمما له.**

والغاية من وصف البنية الصّرفية للامية العرب للشّنفرى هي الوصول إلى **الدّلالات** الكبرى يتمّ **من** خلالها تفسير الظّواهر التي **حذت بالشّاعر** إلى تغليب هذه **الصّيغة على الأخرى فالتوجّه** لسانيّ، **"وعلم الصّرف عند اللّسانيين** العرب علم يدرس

---

[1]- محمد منال عبد اللطيف: المدخل إلى علم الصرف، دار الميسرة، عمان (الأردن)،ط1، 2000، ص 19.

[2]- يذكر الفيروز أبادي أن مفهوم الصرف لغة: "صرف الحديث أن يزاد فيه وكذلك صرف الكلام. القاموس المحيط (صرف). ويذكر ابن منظور أن الصرف:"هو القيمة والعدل والوزن (لسان العرب باب (ص رف).

أما عبد العزيز عتيق فيرى أن كلمة (الصرف) اصطلاحا: "هي العلم الذي يبحث في التغيرات التي تطرأ على أبنية الكلمات وصورها المختلفة من الداخل (المدخل إلى علم النحو والصرف، دار النهضة العربية ،بيروت، ط2، 1974، ص:8.

بنية الكلمات وأشكالها، لا لذاتها، وإنّما لغرض دلاليّ أو لغرض صرفي يفيد خدمة الجمل والعبارات"[1]

ومقاربتي للبنية الصّرفية لديوان الشّنفرى تتمّ على مستويين: الأفعال والأسماء، منطلقا من تراثنا اللّغويّ العربيّ القديم في ضوء الدّراسات اللّسانية الحديثة...

وبنية الأفعال تمّ التّركيز فيها على الصّيغ البسيطة، وهي التي تضمّ الصّيغ الصّرفية الإفرادية، كفعل، وفعّل، وفاعل، واستفعل... يضاف إلى ذلك الصّيغ المركّبة، وهي التي تتكوّن من (حرف+فعل)، أو (فعل ناقص+فعل)، ولا ريب أنّ هذه الصّيغ المركّبة لها وظيفة أسلوبية متميّزة، تسهم إلى حدّ بعيد في الكشف عن الدّلالات الكبرى في النّصّ الشّعريّ. أمّا بنية الأسماء فدراستها تتمّ على أساس التّقسيم الذي تواضع عليه الصّرفيون، إذ الاسم عندهم جامد أو مشتقّ، الجامد ما لم يؤخذ من غيره، والمشتقّ ما أخذ من غيره.[2]

وعلى أساس ذلك فالذي يتم التّركيز عليه في الدّراسة الصّرفية هو الاسم المشتقّ بأنواعه، يضاف إلى ذلك الجموع وأنواعها، والمصادر باعتبار أنّها أسماء جامدة تدلّ على معان.

وغايتي من كلّ ذلك الكشف عن أسرار اللّغة في بنياتها المختلفة، منها الصّرفية وذلك من خلال لامية العرب للشّنفرى الآزدي، الذي شكّل صورة متميّزة لنمط شعريّ ساد في عصرنا الجاهليّ.

[1]- رابح بوحوش، البنية اللغوية لبردة البوصيري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1993، ص 83.

[2]- محمد سالم محيسن، تصريف الأفعال والأسماء، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1987، ص: 284.

أولا / الصيغ الصرفية للأفعال المستعملة في لامية العرب:

I- الصّيغ البسيطة: إنّ النظرة الفاحصة المعتمدة على البناء الإحصائيّ للأفعال في صيغتها البسيطة، الواردة في اللامية تنبئ عن عدد إجمالي هائل يتم تفصيله على الشاكلة التالية:

الفعل	الثّلاثي											الرباعي		
	المجرد			المزيد بحرف واحد			المزيد بحرفين				لمزيد بثلاث أحرف	لمجرد	لمزيد بحرف	لمزيد بحرفين
القصيدة لامية العرب	فَعَلَ	فَعُلَ	فَعِلَ	فعّل	فاعل	أفعل	إنفعل	افتعل	تفاعل	تفعل	استفعل	فَعْلَلَ	تَفَعلل	افعلل
	09	05	10	09	06	13	01	08	03	05	01	01	04	04

والمتأمّل في البنية الصّرفية لهذا الكمّ من الأفعال تستوقفه معطيات أهمها أن الشّنفرى استقدم صيغا مختلفة للأفعال لتقريب المعاني إلى الإفهام، وجعل المتلقي يتابعه في وصف الأحداث. والجدول يظهر أن الشّنفرى قد أكثر من استخدام الفعل الماضي والتحول من حال إلى حال.

لقد استعمل الأفعال الثلاثية المجردة منها والمزيدة بحرف وبحرفين وبثلاثة أحرف، كما استعمل الرباعي المجرد والمزيد بحرف والمزيد بحرفين مما يعطي انطباعا بأن اللغة طبيعة ساعدت الشّنفرى على الوصول إلى غايته، كما أن هذا التنويع في الصيغ الصرفية يؤكد تمكن الشّنفرى من لغته.

1- إن تحديد دلالات الفعل الثّلاثي المجرّد مفتوح العين أمر صعب جدّا، إذ اتّفق أغلب اللّغويين على أنّ "باب (فعَل) لخفّته لم يختصّ بمعنى من المعاني، بل استعمل فيها جميعا، أنّ اللّفظ إذا خفّ كثر استعماله واتّسع التّصرّف فيه"[1].

أي أنّ تحديد دلالات هذا النّوع من البناء وحصرها أمر يصعب بل ويتعذّر.

2- أمّا صيغة (فعُل) بضم العين فقد وردت في خمس (05) مواضع في لامية العرب: (سفُل) في البيت رقم 17، و(ذهُل) في البيت رقم 22 و(عسُل) في البيت رقم 28، و(نمُل) في البيت رقم 54، و(مثُل) في البيت رقم 67.

وتوظّف (فَعُل) عادة لتدلّ على الطّبائع والأوصاف الخلقية التي لها مكث[2]، وكذلك كانت دلالات هذا البناء في بقية قصائده. أمّا الأفعال المتبقّية، ففيها: (عسُل)، (مثُل)، كانت بخلاف السابقة أي بدلالات الطّبع الايجابيّ.

3- صيغة (فَعِل) بكسر العين ورد منها الآتي: (عَوِل) في البيت 13، و(شرِب) في البيت 37 من اللاّمية، و(ألِف) في البيت 43، و(حفِي) في البيت 50، و(غنِي) في البيت52، و(برِح) في البيت 61، ودلالة هذه الأبنية تكون للعرض متضمّنة معنى الحركة والمجهود الجسميّ والعقليّ[3]، والمجهود الجسمي مورس في الأفعال التّالية: (عَوِل، شَرِب، حَفِي، بَرِح). أمّا الأفعال الأخرى الباقيّة فكانت دلالتها على ممارسة المجهود العقليّ، وهي أكثر عددا من النّوع الأوّل، وهو ما يؤكّد الإجهاد العقليّ

[1]- أحمد بن محمد بن أحمد الحملاوي، شذا الصرف في فن الصرف، شرح وفهرسة الدكتور عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط3، 2000، الهامش، ص 29.

[2]- محمد سالم محيسن: تصريف الأفعال والأسماء، ص 77.

[3]- رابح بوحوش، البنية اللغوية لبردة البوصيي، الهامش، ص85.

والنفسيّ الممارس من طرف الشّاعر، بالمقارنة مع ما يمارسه من إجهاد نفسيّ في حركة المطاردة التي يعيشها.

4- وردت صيغة (فعّل) بتضعيف العين تسع مرّات وتحتلّ المرتبة الرابعة بعد كل من (فَعَل) و(أَفْعَلَ) التي هي في المرتبة الأولى.

معاني هذا البناء:

أ-التّعدية:[1] وقد ورد منها: (عَزَّى) في البيت 34 من اللاّمية. و(أَيَّمَ) في البيت57، و (طَيَّرَ) في البيت 64، و(عَشَّى) في البيت 15، وهي أفعال لازمة في أصلها وبالتّضعيف صارت متعدّية.

ب- المبالغة والتكثير: ورد منها: (هَوَّمَ) في البيت 60، وهذه الصّيغ استعملت للدّلالة على التّكثير، وأكثرها استعمالا ما يدلّ على الغزو[2].

ج- أن يأتي بمعنى (تَفَعَّلَ): ورد منها (رجَّلَ) في البيت 64، و(شَمَّرَ) في البيت 38، فهي بمعنى: تَأَخَّرَ، تَوَسَّدَ، تَوَلَّى...

والملاحظة التي تستدعى الوقوف عندها أنّه من دلالات البناء (فَعَّلَ المشهورة والمستعملة بوفرة: السّلب والأخذ بالقوّة[3].

5-أَفْعَلَ: ورد هذا البناء في اللاّمية 13 مرة، وعدد ورودها أكثر من بناء (فَعَّلَ) مضعّف العين، وقد عدد اللغويون لهذا البناء معان كثيرة ورد منها في اللاّمية مايلي:

---

[1]- الحملاوي، شذا العرف في الصرف، ص:49.

[2]- محمد سالم محيسن: تصريف الأفعال والأسماء، ص 80

[3]- المرجع نفسه.

أ–التّعدية:[1] وقد ورد في هذا الباب مجموعة من الأفعال هي: (أقام) في البيت01 من **اللاّمية** والفعل (أدام) في البيت 22، و(أمات) في البيت 22، و(ألحق) في البيت 31، و(أردى) في البيت 31، و(أسدل) في البيت 38، و(أصدر) في البيت 49، و(ألحق) في البيت 67، وهذه **الأفعال لازمة في أصلها، وبزيادة** الهمزة في أوّلها حوّلت إلى أفعال متعدّية.

ب– بمعنى (فعَل): أي تكون صيغة (أفعل) مساوية في دلالتها لصيغة (فَعَلَ)، **وقد ورد** في هذا المعنى: الفعل (أجاب) في البيت 29، و(أغضى) في البيت 34، و(أعدم) في البيت 52، **و(أيتم)** في البيت 57، و(أبدأ) في **البيت 57، و(أقعى)** في البيت67.

6– فَاعَلَ: ورد هذا البناء ستّ مرّات، وقد تنوّعت دلالتها بين المعاني التّالية:

أ- الدّلالة على المفاعلة:[2] وقد ورد لهذا المعنى، (وافى) في البيت 41. و(عارض) في البيت 28، و(باشر) في البيت 38.

ب- الدّلالة على الموالاة:[3] **ورد منها (طالع) البيت** 16، و(كاتم) في البيت 36.

ت- والملاحظة التي تستدعي الوقوف عندها **أنّ الصّيغة** (لاقى) التي هي في **البيت** 21، هي من بين الأفعال الوحيدة التي تكرّرت في هذا البناء بثلاث **مرّات وهي تشكّل** في دلالتها **محور الغزو.**

---

[1]– حسن رمضان فعله، بهجة الطرف في فن الصرف، دار الهدى، الجزائر، 1993، ص 41.

[2]- محمد سالم محيسن: تصريف الأفعال والأسماء، ص80.

[3]- نفسه، ص80.

7–**تفَعَّل**: **الثّلاثي المزيد** بتاء في أوله وتضعيف عينه، ورد في **اللاّمية** 05 **مرات** توزعت دلالاتها بين الآتية:

أ. **الدّلالة على المطاوعة**:[1] **وهو يطاوع (فعّل) بتضعيف العين، وقد ورد** لهذه الدّلالة **الأفعال** (**تكحّل**) في البيت 18، **و**(**تحوّل**) في البيت 25.

ب. **الاتّخاذ**:[2] ورد لهذه الدّلالة: (**تنعّل**) في البيت 50، **و**(**تنبّل**) في البيت 55، أي أتّخذ منه نعلا واتّخذ نبلا.

ج- أن تكون بمعنى (استفعل)[3] ورد (تخيّل) في البيت 53.

8– **افْتَعَل**: **وقد توزّعت** دلالتها بين المعاني التّالية:

أ. **لاجتهاد والطلب**:[4] ورد في هذا المعنى (ابتدر) في البيت 38، (**آتسى**) في **البيت** 34، (اجتاب) في البيت 51 **من اللاّمية**.

ب. **الإظهار**:[5] ورد لهذه **الدّلالة** (اهتاج) في البيت 19، و(اغتبط) في **البيت** 45، و(ازدهى) في البيت 54.

ج. **مطاوعة الثّلاثي**: **فتكون** (افْتَعَلَ) بمعنى فَعَلَ، وقد ورد لهذا المعنى: (استف) في البيت 23، و(اصطلى) في البيت 55، **إذ أنّ** دلالات هذه الأفعال هي: سَفَّ، صَلَّى.

---

[1]- محمد سالم محيسن: تصريف الأفعال والأسماء، ص:80

[2]- نفسه، ص:81.

3- نفسه، ص:81.

[4]– حسن رمضان فحله: بهجة الطرف في فن الصرف، ص: 44.

5- نفسه، ص:44.

9- انفعل: ويأتي لمعنى **واحد وهو المطاوعة** [1] وقد ورد في **اللاّمية مرّة واحدة** على زنة (انْفَعَلَ) وهو (انطوى) في البيت 26.

وهذا النّمط **من الأبنية يكون ملازما للأفعال العلاجية، والأفعال العلاجية هي** التي يكون فيها معالجة ومزاولة، **الكسر والقضب والجذب**[2].

10-تفاعل: ورد هذا البناء ثلاثة مرات في اللاّمية دون سواها من القصائد، والأفعال هي: (تطاير) في **البيت** 21 و(تهادى) في البيت 27، و(تياسر) في البيت 46، **وقد توزّعت معانيها بين التّالي:**

أ- التّشريك بين اثنين فأكثر، ورد منها الفعل (تياسر) وذلك في قوله:

طَرِيدُ جِنَايَاتٍ تَيَاسَرْنَ لَحْمَهُ عَقِيرَتُهُ لأَيِّهَا حُمَّ أَوَّلُ

وتياسرن بمعنى اقسمنه.

ب- حصول الشّيء تدريجيّا: ي دلالة الفعل "تهادى: التي تعني السير تدريجيّا.

ج-**الدّلالة على المطاولة:**[3] ورد لها الفعل **تطاير، وهو يطاوع البناء (فاعل)، طاير فتطاير.**

11- استفعل: أفعال هذا البناء وردت في موضع واحد فقط في لامية العرب وهي، (استفز) في البيت 14 **من القصيدة، وهي تفيد غرض المطاوعة.**

12- فعلل: وهذا رباعي مجرّد، يرد في كلام العرب بإحدى الصّورتين:

---

[1]- حسن رمضان فحله: بهجة الطرف في فن الصرف ص: 51.

[2]- نفسه: ص: 51.

[3]- محمد سالم محيسن: تصريف الأفعال والأسماء،ص: 81.

إمّا أن يكون مكرّرا نحو(زلزل) فهو مكون من مقطعين (زل) و (زل) أو غير مكرر (بعثر)، وقد ورد في اللاّمية مرة واحدة (حتحث) في البيت 31، ودلالتها من البناء أنّها كانت بمعنى (فَعَلَ)[1] ولا يراد بالصياغة معنى إضافيّ (فحتحث) المكرّرة بمعنى أسرع...

13- تفعلل: رباعيّ مزيد بالتّاء في أوّله،وقد ورد لهذا البناء في اللاّمية أربعة أفعال هي: (تقلقل) في البيت 30، و(تصلصل) في البيت 37، و (تغلغل) في البيت 47، و (مَلْمَلَ) مُتَمَلْمَلَ في البيت 62.

ويجيء هذا البناء لمطاوعة بناء (فعلل)[2]، فتقول : (قلقل فتقلقل) أي حرّكه فتحرّك و(صلصل فتصلصل) أي صوّتها فصوّتت، و(غلغل) أي سرّبه فتسرّب، و(ململ فتململ) فهي كذلك بدلالة حركة فتحرك.

إنّ القراءة المتأنّية للأفعال الثّلاثية والرّباعية في لامية العرب تكشف لنا عن حقائق يمكن تلخيصها في ما يلي:

إنّ بنية الأفعال المعتمدة قائمة أساسا على التّنوّع بين الثّلاثية المجرّدة، والمزيدة بحرف وبحرفين وبثلاثة أحرف، وهو ما يؤكّد سعة معجم الشّاعر من ناحية التّوظيف إذ لا يكتفي بأنماط محدّدة، بل أنّه جمع بين كلّ الأبنية الصّرفية بما يلائم السّياق والدّلالة، كالتكثير والمبالغة والمطاوعة والاتخاذ والتكلف.

1- محمد سالم محيسن: تصريف الأفعال والأسماء،ص: 82.

2- نفسه، ص: 81.

II– الصّيغ المركّبة: أقصد بالصّيغ المركّبة تلك التي تتكوّن من "**حرف+فعل**" أو من "فعل ناقص+فعل تام"، إذ يشكّل الفعل وما سبقه من حروف أو أفعال ناقصة وما ماثلها صيغة واحدة لها دلالاتها **الأسلوبيّة** التي تضيفها على المعنى.

والدّلالة التي نحدّدها في الصّيغ المركّبة ترتبط بصورة أساسية بالزّمن، فالقرينة التي توظّف مع الفعل هي التي **تحدّد ذلك الزّمن.**

1 –"قد+فعل":

ويمكن تقسيم هذا النّمط إلى قسمين ، وذلك بحسب تمام الفعل ونقصانه:

أ– "قد+فعل تام":

وردت الصّيغ **المركّبة** بهذا النّمط **مرّتين** في **اللاّمية، وقد وردت كلّها بصورة الفعل الماضي وهي**: (فقد حمت) في البيت 02، و(قد نيطت) في البيت 12.

والمتأمّل في الصّيغ **المركّبة** بهذا النّمط في الديوان يجد **أنّ** الحدث فيها قد ارتبط **بالزّمن الماضي المنتهي بالحاضر**[1] **والحرف "قد" أضاف تأكيدا وتحقيقا** لحدوث الفعل **وارتباطه بالزّمن** الماضي في حين لا نجد فعلا تاما **مع (قد) ورد فعلا مضارع. مثل: فقد** (حُمَّتْ) في البيت 02، قد (نِيطَتْ) في البيت 12.

2– "اللام+قد+فعل":

استعمله الشّنفرى مرة واحدة، إذ لم يستعمله **الشّنفرى** إلا في موضع واحد في **اللاّمية (لقد هرّت)** في البيت 59، **ففي هذا المركّب تأكيد من أولئك الحيارى على أنّ**

[1]- تمام حسن: اللغة العربية معناها ومبناها، دار غريب، ط3، 1998، ص:145.

الصّوت هو نبح الكلاب، وما ذلك إلاّ نتيجة لتلك الحركة التي أحدثها الشّنفرى بهجومه على الحيّ فأحدث به الهلع والرّعب.

3–"فعل ناقص+فعل":

وأقصد بالفعل النّاقص أنّ يكون فعلا من أخوات كان، وأن يرد خبره جملة فعليّة، وقد ورد هذا النّمط مرّة واحدة (ما تزال تعوده) في البيت 48، ودلالة هذا النّمط من الصّيغ تكون لزمن الحال الاستمراريّ[1]، فالهموم تزوره وتحدد الزيارة ولا تفارقه، وذلك ما أراد التّأكيد عليه.

4– "أداة نفي+فعْل":

وهذا النّمط اعتمده الشّنفرى في شعره واعتمد أنواعا أخرى مثّله بدلالة النفي ذاته، وهذا توضيحه.

–التركيب الأول: "لم+يفعل"

وردت هذه الصّورة في اللاّمية مرتين، وقد دلّت جميعها على الماضي البسيط والصيغتان هما: (لم يُلْفَ) في البيت 24، (لم ينفع) في البيت 35.

فالمركّب "لم+يفعل" من خلال الأبيات أفاد الماضي البسيط، إذ أنّ "لم" تقلب المضارع من دلالته على الحال أو الاستقبال، ليصبح دالاّ على الماضي، و"لم" أداة نفي وقلب، والماضي البسيط يؤكّد الوظيفة الدّلالية السّياقية التي توضّح المعنى، بعيدا عن الأبعاد البلاغية التي قد تفيدها العديد من المركبات.

[1]- تمام حسن: اللغة العربية معناها ومبناها،ص: 246.

التركيب الثاني: "لا + يفعل"

ودلالة هذا المركّب قد تكون للمستقبل البسيط، **أو الماضي المتجدد وهي توزّع على هذا النّحو في اللاّمية:**

أ- الماضي المتجدّد: ورد منه (لا يرى) في البيت 23، **(لا تقيم)** في البيت 25 **(لا** أَتَنَعَّلُ) في البيت 50، (لا تزدهي) في البيت 54، (لا أرى) في البيت 54.

التركيب الثالث: "ما+فعل" و"ما+يفعل"

ب- فهذا المركّب يجمع بين النّفي بـ"ما" و الفعل، وقد ورد **المركّب "ما+فعل" "الفعل بصورة الماضي الصّرفي)** في موضع واحد في **اللاّمية (اغتبطت)** في البيت 44، **ودلالة هذا المركّب هي الماضي المنتهي بالحاضر.**

أمّا المركّب "ما+يفعل" (الفعل بصورة المضارع) فقد ورد في **اللاّمية مرّة واحدة** لا غير (مَا تُرَجَّلُ) في البيت 64، والفعل فيها بصيغة المبني للمجهول، **ودلالة هذا** النّمط **من المركّبات تكون للزّمن المطلق المستمرّ**[1].

[1]- لتحديد دلالة الأزمة استعنت بكتاب اللغة العربية معناها ومبناها، لتمام حسن، ص:247-248.

التركيب الرابع: "ليس + يفعل"

هذه الصّورة لنفي الفعل (المضارع) بالفعل النّاقص "ليس" وقد ورد في اللاّمية مرّة واحدة (ليس يُعْمَلُ) في البيت66، ودلالة هذا النّمط من المركّبات تكون لنفي الحال، فقد أراد الشّنفرى في البيت أن ينفي مما يعمل فيها الركاب عن هذه الأرض الخرق القفر.

فالصّيغ المركّبة ذات بنية متنوّعة يمكن تلخيصها في ما يلي:

- الزّمن الماضي المنتهي بالحاضر (قد+فعل تام)، (لَقَد فَعَلَ)، (ما+فَعَلَ)
- الماضي القريب المنقطع (قد + فعل ناقص)
- الحال الاستمراريّ (فعل ناقص + فعل تام)
- الماضي البسيط (لم + يفعل)
- الماضي المتجدّد (لا + يفعل)
- المستقبل البسيط (لا + يفعل)
- الزّمن المطلق المستمرّ (ما + يفعل)
- المستقبل الاستمراريّ (لن + يفعل)
- نفي الحال (ليس + يعمل)[1]

تلك هي أنماط الصّيغ الصّرفية المركّبة التي وظّفها الشّاعر في لاميته وهي كما أسلفت ذكره ذات ارتباط بالسّياق الزّمنيّ، وهو ما يسمّى بالزّمن النّحويّ الذي يقابل –تحديدا- الزّمن الصّرفيّ، وقد ربط اللّغويون في الثّاني (الصّرفيّ) بين الفعل وزمنه دون

[1]- تمام حسن: اللغة العربية معناها ومبناها،ص ، ص: 248.

قرينة، فقسّموا الزّمن إلى ثلاثة أقسام: ماض، حاضر ومستقبل، وتبعا لذلك جاءت الأبنية ثلاثة: ماض ومضارع وأمر.

أمّا الزّمن النّحويّ فهو ثمرة من ثمرات الجهود اللّغويّة الحديثة التي أعادت النّظر في نظام الزّمن في ضوء قرائن السّياق اللّفظية والعالية وملابساته، فالزّمن النّحويّ يشكّل عنصرا أساسيّا في النّص الشّعريّ لأنّ الأفعال الاجتماعية والأحاسيس الذّاتيّة والمعاني الموضوعيّة لا تتمّ في فراغ بل يقيّدها تحديد زمنيّ، لا يخرج عن الماضي أو الحاضر أو المستقبل.

ومن هنا نسجّل تباينا في الزّمن النّحويّ في النّصّ الشّعريّ عند الشّنفرى، إذ جمع بين زمن الماضي بدلالاته المتعدّدة، والحال بأنماطه المتعدّدة، والمستقبل بنوعيه البسيط والاستمراري، ولا ريب أنّ ما يلاحظ في الزّمن النّحويّ الذي وظفه الشّاعر الشّنفرى له جمالية تتفاوت من حيث الاستعمال الذي يتطلبه السّياق الشّعريّ من تنوّع وتجانس.

ثانيا/ بنية الأسماء:

تفيد هذه الدراسة لمعرفة عدد الأصوات وأنواعها ووظيفتها النحوية والدّلالية في القصيدة.

- أبنية ذات مقطع واحد: وتندرج فيها مجموعة من الصّيغ والصّور:

-الصّورة الأولى: وتضم الأبنية التالية: (فَعْلٌ)، (فُعْلٌ)، (فِعْلٌ)

1- فَعْلٌ: وقد توزعت ألفاظ هذا البناء حسب الوظائف الصرفية التالية:

أ-المصدرية:

الاسم	وزنه	ترتيب البيت في اللاّمية
فَقَدٌ	فَعْلٌ	البيت 10
طُول	فُعلٌ	البيت 23
ذَأْمٌ	فَعْلٌ	البيت 24
مَسّ	فعل	البيت 65
صَبْرٌ	فَعل	البيت 35
شَكْوٌ	فَعلٌ	البيت 35
حَزْمُ	فعل	البيت 51
وَجْرٌ	فَعلُ	البيت 56
عَهْدٌ	فَعْلٌ	البيت 65

ب-الصّفة: وردت دلالة البناء (فَعْلٌ) **على الوصف الملازم للذات**[1] في **اللاّمية** أربع مرات هي:

الكلمة	الوزن	البيت
عَلّ	فَعْلٌ	19
نَحْسً	فَعْلٌ	55
خَرْقً	فَعْلٌ	66
قَفْرً	فَعْلٌ	66

ج–إسم ليس له وظيفة صرفية:

الكلمة	الوزن	البيت
سَهْم	فَعْلٌ	13
شَأْنً	فَعْلٌ	16
هَيق	فَعْلٌ	17
شَرّ	فَعْلٌ	19
خَيْر	فَعْلٌ	19
وَجْه	فَعْلٌ	43
لَحْمُ	فَعْلٌ	46
رَمْلُ	فَعْلُ	50
بَرٌّ	فَعْلٌ	51

[1]– أقصد بالملازمة للذات: الصّفة المشبهة باسم الفاعل، وهي صفة تؤخذ من الفعل اللازم للدلالة على معنى قائم بالموصوف بها **على وجه الثبوت لا على وجه** الحدوث، (ينظر: مصطفى الغلاييني: جماع الدروس العربية، المكتبة العصرية، بيروت، ط 39، 2001، ج1،ص 185.

قَلْبٌ	فَعْلٌ	51
قَوْسٌ	فَعْلٌ	55
رَبً	فَعْلٌ	55
غَطْش	فَعْلٌ	56
بَغْش	فَعْلٌ	56
ظَهر	فَعْلٌ	66

د- جمع لا مفرد له: ورد مرّة واحدة في **اللاّمية** وهو (دَبْرٌ) في البيت **30.**

2- فُعْلٌ: توزّعت الأسماء بهذا النّمط **حسب الوظائف الصّرفيّة التّالية:**

أ. **المصدرية**: ورد (قُرْب) في البيت **10.**

ب. بناء يراد به الاسمية **مجرّد من أية وظيفة صرفيّة: ورد كالتّالي:**

(عُقْر) في البيت 39، و(دُهْن) في البيت 65، و(تُرس) في البيت **66.**

جمع تكسير: ورد التالي: (مُلْس) في البيت 12، و(كُدْر) في البيت 37، و(صُحْم) في البيت 66، و(عُصم) في البيت **69.**

وهذا الجدول يوضح علاقة بناء جمع التكسير بالمفرد:

الجمع		المفرد	
	مُلْسٌ	أَفْعَلُ	أَمْلَسُ
	كُدْرٌ	أَفْعَلُ	أَكْدَرُ
فُعْلٌ	صُحْمٌ	أَفْعَلُ	أَصْحَمُ
	عُصْمٌ	أَفْعَلُ	أَعْصَمُ

ما ألاحظه هو اختلاف بناء الجمع عن بنية المفردات من النّاحية الصّوتية، فالجمع نمطه أحادي المقطع بينما المفرد ورد ثنائيّ المقطع.

3– فِعْلٌ: توزّعت هذه البنية الصّرفية **حسب الوظائف الصّرفية النّالية:**

أ–المصدريّة: ورد التالي: (حِرْصٌ) في البيت 14، (ذِكْر) في البيت 22، (حِلْمٌ) في البيت 54، (كِنٌّ) في البيت 63، (غِسْلٌ) في البيت 65، **وهي مصادر واردة** غير مصحوبة بأفعالها.

ب–بنية إسم مجرّد من أيّة وظيفة صرفيّة: ورد التالي (سِرٌّ) في البيت 06، (عِرْسٌ) في البيت 16، (ذِئْبٌ) في البيت 59.

ج–جمع لا مفرد له: ورد: (إنس) في البيت 61.

***/ الصّيغة الثانية / تشمل الأبنية النّالية:**

– فُوْل: (فُعْل) وتوزعت في **اللاّمية** ثلاث مرّات وهي كالآتي:

أ–المصدرية: (جُوع) في البيت 22.

ب–بنية إسم مجرّد من أية وظيفة صرفية :(قُوت) في البيت 27.

ج– جمع تكسير/ ورد النّالي: (نُوح) في البيت 33.

وهذا الجدول يوضح علاقة بناء الجمع بمفدره:

الجمع		المفرد	
البناء	المثال	البناء	المثال
فُول	نُوح	فَاعِلَةٌ	نَائِحَةٌ

-فيل: (فِعْلٌ) ورد هذا البناء موزّعا حسب الوظائف الصّرفيّة التّالية:

أ- **المصدريّة: ورد**: (ضِيقٌ) في البيت 04.

ب- **إسم ليس له وظيفة صرفيّة: ورد**(سِيدٌ) في البيت 05،وكِيحٌ في البيت 69.

ج-**جمع التكسير**: ورد (شِيب) في البيت 30.

وهذا الجدول يوضح علاقة بناء الجمع ببناء المفرد:

الجمع		المفرد	
البناء	المثال	البناء	المثال
	بِيدٌ	فَعْلاَءُ	بَيْدَاءُ
فِيلٌ	شِيبٌ	أَفْعَلُ	أَشْيَبُ

ثالثا/البنية التّركيبيّة:

يعرف لبوخ بوجملين التركيب بذلك الجانب النّحويّ الذي يصف القواعد التي تا يتمّ تأليف الجمل من الوحدات الدّالة فهو لا يختصّ بدراسة **المركّب من الكلام** وحده، بل يتناول جميع مظاهر الكلام من مفردات وتراكيب[1].

وباعتبار التّركيب هو أساس النّحو، اعتبرت الجملة عند اللّغويين القدامى **والمتأخّرين** مرادفة له (أي للتركيب)، باعتبار هذا الأخير يختصّ بدراسة العلاقة داخل **نظام الجملة وحركة العناصر المشكّلة** له، وعليه فإن علم التّراكيب **من وجهة نظر كريم**

[1]- **ينظر:** لبوخ بوجملين: رواية الثلاثة لمحمد البشير الإبراهيمي –**دراسة دلالية**–رسالة ماجستير، جامعة باتنة، 1994 **ص** 61.

زكي حسام الدين "يدرس العلاقات النّاشئة **بشكل مطّرد** بين كلمات الجمل التي تظهر في تراكيب مختلفة، أو بعبارة أخرى يدرس نظام ترتيب أو تألّف الجملة في الجمل "[1].

ويضيف: "وما الخطاب الشّعريّ إلاّ مجموعة من الجمل تستمدّ إنشائيتها من نوعية تركيب مغاير للتّركيب العادي في إطار ما يطلق عليه خصوصية **اللّغة الشّعريّة،** وهذا ما يعالجه علم التّراكيب الذي يدرس الدّوال ضمن السّياق الكّلّيّ **الذي يرد فيه،** وهذا قصد استخراج الدّلالة الخاصة بالتّركيب[2].

وتعريف الجمل شكّل محور العديد من الدّراسات **اللّغوية القديمة والحديثة،** بشكل متباين في وجهات النّظر حول تحديد المفهوم التّنظيريّ، **وكانت أراء القدامى** تختلف حول تعريف مصطلح الجملة، فقد راعوا في **تقسيمهم نوع الكلمة المصدرة ودورها بفعل/فعلية. والمصدرة بظرف، ظرفية**[3]. أما المحدثون فقد كانت لهم مآخذ على **القدامى فيما يتعلق بالجملة وأعابوا** عليهم إغفالهم طبيعة الجملة ووظيفتها يقول الأستاذ مهري المخزومي:" الجملة هي الصّورة اللّفظيّة الصّغرى في أيّة لغة من **اللّغات، وهي** المركّب الذي يبين المتكلّم به، أنّ صورة ذهنية كانت قد تألّفت أجزاؤها في ذهنه، ثم

---

[1]- كريم زكي حسام الدين: أصول تراثية في **اللسانيات الحديثة، مكتبة النهضة العربية** "ط3"،2001، ص 208.

[2]- **نفسه، ص** 62.

[3]- أبو العباس المبرد (ت 285ه) هو أول من استعمل مصطلح الجملة وقد جاء تعريفه لها من باب الفاعل عرضا إذ يقول: "إنما كان الفاعل رفعا لأنه هو والفعل جملة يحسن السكوت عليها، ويجب بها الفائدة للمخاطب، فالفاعل والفعل بمنزلة الابتداء والخبر، وإذا قلت: قام زيد، بمنزلة قولك: القائم زيد المقتضب، تح محمد الخالق عظيمة، دار التحرير، القاهرة، 1963،ج1، **ص 08. وأبو** الفتح عثمان بن جني (ت 392 ه): في تعريفه للكلام قال بأنه هو "كل لفظ مستقلّ بنفسه، مفيد لمعناه، وهو الذي يسمّيه **النّحويّون الجمل الخصائص ص**17/1. كما أن الزمخشري (ت538ه) سوّى بين الكلام والجملة في قوله: "الكلام هو المركّب من كلمتين أسندت إحداهما إلى الأخرى وذلك لا يأتي إلا اسمين كقولك: زيد أخوك، وبشر صاحبك، أو في فعل واسم، نحو قولك: **ضرب زيد، وانطلق بكر، وتسمّى الجمل**ة (المفصل في صناعة الإعراب).

هي الوسيلة التي تنقل ما جاء في ذهن المتكلّم إلى ذهن السّامع، والجملة التّامّة التي تعبّر عن أبسط الصّور والجملة عندهم (أي المحدثون) مجال التركيب والإفادة مع التأكيد على العملية الإسنادية، حتى يبلغ الكلام غايته، ويتحقق التواصل بين المتكلم والسامع[1].

أمّا التّقسيم النّوعيّ للجملة فقد أفاض فيه اللّغويون بالشّرح والتّفصيل وهو ذو صلة بالتّعريفات السّابقة، كما أن المحدثين قد انطلقوا في تقسيمهم للجملة من منطلقات عدّة، وإن كانت أولا وأخيرا هي امتداد لآراء القدامى بالخلط والاضطراب[2].

ولكنّ الجديد عند المحدثين أنّهم حاولوا تصنيف الجملة باعتبار أحوال المسند والمسند إليه. فأمام هذا التّباين في الآراء بين القديم والحديث في تحديد الأنماط للجمل، حاولت الاستفادة بما يتلاءم مع نظام الجملة وما يفيدني في عملي، للوقوف على أبرز الأنماط مع تحديد الوجوه الجماليّة والبلاغيّة.

ومن بين أنماط الجمل، هناك الطلبية والشرطية والوظيفية التي تؤدي وظيفة نحوية كجملة الفاعل، وجملة المفعول به، وجملة الخبر، وجملة النعت، وجملة الحال.

---

[1]- لقد عرّف إبراهيم أنيس الجملة أنها اصطلاح لغويّ،وهي في أقصر صورها، هي أقلّ قدر من الكلام الذي يفيد السّامع معنى مستقلا،سواء تركّب هذا القدر من كلمة واحدة او اكثر (من أسرار البلاغة،المكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة،ط1994،7،ص277.

[2]- قسّم عبّاس حسن الجملة إلى: أصليّة، كبرى وصغرى (النّحو الوافي. دار المعارف، مصر ط14،ج1،ص:16) أما محمد إبراهيم عبادة فقد قسمها إلى أنماط مختلفة، بسيطة، ممتدة، متداخلة، متعددة، مركبة ومتشابهة الجملة العربية (دراسة لغوية ونحوية) نشأة المعارف، الإسكندرية مصر، 1998،ص 153. ويرى مهدي المخزومي، أن الجملة هي الصورة اللفظية الصغرىفي أية لغة من اللغات وهي المركب الذي يبين المتكلم به، أن صورة ذهنية كانت قد تألفت أجزاؤها في ذهنه ثم هي الوسيلة التي تنقل ما جاء في ذهن المتكلم إلى ذهن السامع، والجملة التامة التي تعبر عن أبسط الصور الذهنية التامة التي تصح.

والجملة الطّلبيّة[1] من بينها جملة الأمر بمختلف صيغها كالأمر والنهي والاستفهام والنّداء، وقد تضم أنماط أخرى ،كالتمني والترجي والدعاء والتحذير والإغراء[2].

والأمر ضرب من الأضرب الإنشائية الطّلبيّة، وهي طلب تحقيق شيء ما مادي أو معنوي "بل إن اللّغويين قد عدوا الأسلوب الخبري الذي ينزاح إلى فعل المضارع أو غيره للدلالة على طلب القيام بالفعل، أسلوب أمر، فإذا عدل إلى المضارع رام منه المتكلم إلى إلغاء الحدود الزمانية، إذ أصبح الأمر المجازي في الجملة الخبرية تجربة إنسانية مستمرة..."[3].

وهذه هي الجمالية المثيرة له في انزياح التّركيب اللّغويّ عمّا هو عليه كقوله تعالى: (والوالدات يرضعن أولادهنّ حولين كاملين...) [4] وهذا يدلّ على أنّ الكلام لم يخرج بخلاف مقتضى الظّاهر...

فالبعد الجماليّ في هذا السّياق البلاغيّ يتمثّل في نقل الفعل المضارع الذي يفيد الزّمن الحاضر إلى الزّمن المطلق، فهو أمر بما ينبغي أن يُفعل دون تقيّد بزمان ولا مكان.

---

[1]- يرى الدكتور عبد الرحمن حسن حنبكة الميداني أن "الجملة الطّلبيّة هي نوع من التراكيب الإنشائية وتضمّ أنماطا من الجمل تستدعي مطلوبا غير حاصل في اعتقاد المتكلّم وقت الطّلب ويكون بأنواع هي: الأمر، النّهي، الاستفهام، والنّداء، وقد تضمّ أنماطا أخرى كالتمنّي والترجّي والدّعاء والتّحذير والإغراء البلاغة العربية (أسسها وعلومها وفنونها)228/01.

[2]- يفصل الدكتور عبد الرحمن حسن حنبكة جملة الأمر إلى أربع صيغ كلامية: فعل الأمر المضارع الذي دخلت عليه لام الأمر، إسم فعل الأمر، والمصدر النائب عن فعل الأمر، المرجع نفسه، 229/01.

[3]- المرجع نفسه، 229/01.

[4]- البقرة 233/2

وجملة الأمر في لامية العرب للشّنفرى وردت في موضع واحد وهذه هي صورته:

*الشكل: "**فعل أمر (متعد) + فاعل (بارز) + جملة اعتراضية + مفعول به + مضاف إليه**":

أَقِيمُوا بَنِي أُمِّي صُدُورَ مَطِيِّكُمْ فَإِنِّي إِلَى قَوْمٍ سِوَاكُمْ لأَمْيَلُ

فهذه **الصّورة تستلزم** إضافة عنصر إلى التّركيب وهو المفعول به باعتبار الفعل **متعدّيا** يحتاج إليه، أمّا الجملة الاعتراضيّة فهي جملة ندائيّة **دون حرف النّداء مكوّن من** منادى ومضاف إليه (بني +أمّ +ياء المتكلّم).

ويقصد بإقامة الصّدور التهيّؤ للرّحيل، والشّاعر يقصد استعداده لرحيله هو عنهم لا لرحيلهم هم ودلالة الأمر في هذا التّركيب هي الالتماس، الذي يحوي طلبا لا على وجه الإلزام والاستعلاء بل يكون برفق ولين لتساوي الآمر والمأمور في المنزلة.

ومن الجمل الاستفهامية، ما هي مصدرة بـ"الهمزة":

* **الشكل:**

"أداة استفهام (أ) + مبتدأ +خبر (جملة فعلية) +حرف عطف +فعل +فاعل":

فَقَالُوا: لَقَد هَرَّتْ بِلَيْلٍ كِلاَبُنَا فَقُلْنَا: أَذِئْبً عَسَّ أَمْ عّس فُرْعُلُ؟

هذه الجملة الاستفّهامية وردت اسميّة، خبرها جملة فعليّة **ماضويّة، وقد أتبعها** بعطف حافظ فيه على نمط الفعل، وفيه إيقاع جميل نتج عنه ذلك التّقديم **والتّأ**خير في التّركيب.

أمّا البعد البلاغيّ لهذا الاستفهام فهو الفخر ببأسه وشدّته؛ إذ أنّ هذه الغارة **لا يمكن أن تكون إلاّ من ذئب ذي شدّة**، أو فرعل ذي بأس وقوّة.

وجملة استفهامية غير مصدّرة بأداة:

وردت في موضع واحد، وهي قوله:

فَلَمْ تَكُ إلاّ نَبْأَةٌ ثُمَّ هَوَّمَتْ فَقُلْنَا: قَطَاةٌ رِيعَ أمْ رِيعَ أجْدَلُ

هذا النّمط **شبيه بالصّورة** الأولى من النّمط **الأوّل تركيبا ودلالة بلاغيّة، والفرق** بينهما هو الأداة المحذوفة، والمقدرة بالهمزة أو "هَلْ"، ومن جمل النّداء التي وردت في **اللامية** هي في الصّورة الآتية: [1]

[1]- **يشرح** تمام حسان النّداء هو "طلب الإجابة لأمر ما بحرف من حروف النّداء ينوب مناب (أدعو)" وأدوات النّداء هي: الهمزة، **أي، آ، يا، آيا، هيا، وا، وهي تستعمل لنداء** البعيد عدا: الهمزة و"أي" فهما للقريب قربا حسيّا أو معنويّا، وجملة النّداء تتشكّل أساسا من عنصرين هما: الحرف، الذي قد يحذف إذا كان في السّياق ما يدلّ عليه، والمنادى، وهو المقصود بحكم النّداء ومضمونه، الخلاصة النحوية، عالم الكتب، ط1، 2000، ص 71.

مضمون النّداء + منادى (حذفت أداته)+ مضاف إليه: مضمون النّداء

أَقِيمُوا بَنِي أُمِّي صُدُورَ مَطِيِّكُمْ فَإِنِّي إِلَى قَوْمٍ سِوَاكُمْ لأَمْيَلُ

وقع المنادى في التّركيب جملة اعتراضية توسطت بين الفعل وفاعله من جهة، والمفعول به من جهة ثانية، والمنادى في هذا التّركيب كان مضافا **إليه معرفة، وهو** النّمط الذي اعتمده الشّنفرى في كل الأساليب.

خلاصة القول:

- **الجملة الطّلبية** تمّت معالجتها من منطق نحويّ **بلاغيّ** في آن واحد، وتلك وسيلة معتمدة في الدّراسات **اللّغوية** الحديثة التي أصبحت **تجمع بين** الإثنين، لأنّها **ترى أنّ أنجع الطّرق** في الوصف والتّحليل هي التي تجمع بينهما.

جملة الأمر وردت بصورة واحدة هي فعل الأمر (أقيموا...)، أمّا الأنماط الأخرى فلا أثر لها في اللاّمية. وقد خرج الأمر عن دلالته الحقيقيّة في **الصّورة** التي وردت في اللاّمية، إلى **غرض التحسّر** الذي يترجم حالة الحزن التي تنتاب **الشّاعر نتيجة** ما عاناه من ضغوط نفسيّة **واجتماعية مورست** ضدّه.

والظّاهرة الأسلوبية التي تستدعي الوقوف عندها في بعض الأنماط من الجمل، هو هذا الخطاب الأنثوي الذي وسمت به؛ إذ نجد **الشّاعر** يستعمل ضمير المؤنث في **توجيه طلبه. وقد يكون مردّ ذلك ميل الشّاعر** بعواطفه وأحاسيسه ومشاعره إلى الأنثى وأقصد بها الأمّ تحديدا، تلك الأم التي وجد فيها إثباتا لوجوده واعترافا بأصله البشريّ،

ولم يجد مجالا يثبت فيه هذه الذّات المنكرة التي عانى الأمرّين من أجل أن تتساوى مع غيرها من بني البشر، وقد ترجم ذلك بصورة صريحة في مطلع اللاّمية:

أَقِيمُوا بَنِي أُمِّي صُدُورَ مَطِيِّكُمْ فَإِنِّي إِلَى قَوْمٍ سِوَاكُمْ لأَمْيَلُ

فالأمّ عند الشّنفرى هي أكثر من كونها والدة، بل هي تمثّل النّسب والأصل والوجود الذي طالما سعى إلى إثباته.

أمّا جملة الاستفهام في **اللاّمية فقد أدّت وظيفة أسلوبيّة هامّة** تمثّلت في كسر النّمطية التي قد تصيب السّامع **باللّ**ة والملل، بالإضافة إلى قدرتها على التّأثير والإيحاء، وهذا ما نلمسه في الغرض البلاغيّ **الذي تراوح بين الفخر والاعتزاز ببأسه وشدّته وقوّته، وعدم مبالاته بالموت.**

أما جملة **النّداء** فهي نادرة، وقد يكون ذلك بسبب نمط الحياة الاجتماعيّة التي يحياها **الشّاعر فالنّداء عادة يستدعي تواصلا اجتماعيا، يوجّه من خلاله خطاب النّداء** من منادي إلى منادى، وهذا ما افتقرت إليه حياة **الشّاعر** التي غلب عليها الطابع **الفرديّ، كما انزاح النظام الاجتماعيّ** إلى اللاّمألوف، إلى حياة اجتماعية أخرى يكون **التّواصل فيها مع الوحوش والذّئاب** لا مع بني البشر، أمّا الأدوات المستعملة في جمل **النّداء** في اللاّمية عدم استعمال أداة **النّداء وهذا كان لغرض بلاغيّ، وهو التّأكيد على قرب المنادى من الشّاعر قربا معنويّا، كما لا**حظت ذلك في مستهلّ اللاّمية "بني أمّي".

وجملة **النّداء** هي معترضة، على كل حال لقد كانت الجملة الطّلبية **-رغم** ندرتها- ذات تأثير بلاغيّ وجماليّ **واضح، كسر تلك النّمطية السّرديّة القصصيّة** التي

وسم بها شعر الشّنفرى، ليفتح من خلالها **الشّاعر نافذة للحوار مع الآخر، أيّا كان هذا الآخر وتلك هي الجماليّة الأسلوبيّة** التي ميّزت **هذا** النّمط **من الجمل.**

ومن الأساليب المستعملة أيضا في اللامية هو **أسلوب الشّرط، والشّرط أسلوب لغويّ** ينبني **بالتّحليل على جزأين، الأوّل منزّل منزلة السّبب، والثّاني** منزلة **المسبّب، ويتحقّق الثّاني إذا تحقّق الأوّل، وينعدم الثّاني** إذا انعدم الأوّل وعلى أساس **ذلك، فالجملة الشّرطيّة تتألف** من عبارتين لا استقلال لأحدهما عن **الأخرى.**

وأن أهم الدلالات في الارتباط بين عبارتين في الشرط هي الارتباط السببي، **والارتباط التلازمي والارتباط التقابلي**[1]، **ونظام الجملة الشّرطيّة يقتضي أن تتصدّر** الأداة، تليها عبارة الشّرط ويتأخّر عنها الجواب، وقد يتغيّر هذا النّظام بتقديم الجواب على الأداة وفعل الشّرط، وذلك نحو قوله تعالى: {فذكّر إن نفعت الذّكرى}[2]. والأدوات بدورها تصنّف بحسب تأثيرها في الفعل إلى نمطين: جازمة لفعلين مضارعين، وغير جازمة[3].

---

[1]- **يرى الدكتور** عباس حسن أن الشرط "هي جملة مكوّنة من فعل الشّرط، وهو المسند، ولا يستقيم المعنى في غياب المسند إليه، **وهو جواب الشرط** فتسمّى العبارة الأولى شرطا، وتسمّى الثّانيّة جوابا أو جزاء. والارتباط بين العبارتين في الشّرط له ثلاث دلالات ارتباط سببي وهو ما يجعل الأوّل سببا لحصول الثّاني فجملة الشّرط سبب، وجملة الجواب مسبّب، كقولنا: "إن تطلع الشّمس يختفي الليل"،**وارتباط تلازمي ما كان فيه الجواب ملازما لوقوع فعل الشّرط، ودونه لا يتحقّق، كقولنا "إن كان النهار موجودا كانت الشمس** طالعة" وارتباط تقابلي. النحو الوافي ن 421/04

[2]- **سورة الأعلى (09)**

[3]- يرى عبده الراجحي جازمة لفعلين مضارعين: إن، إذ ما، مَنْ، ما، مهما، متى، أيّان، أين، أنّى، حيثَما، كيفَما، وأيّ. وكلها أسماء عدا (إن) و(إذ ما) فهما حرفان، وكلّها مبنية عدا (أي) فهي معربة بالحركات و غير جازمة: وهي إذا، كيف، لو، لولا، **كلّما، أمّا،** لمّا، وهي أسماء لها دلالات معنويّة ونحويّة؛ إذ منها ما يدلّ على الظّرفية (إذا، كلّما، لمّا)، ومنها ما يدلّ على الحال (كيف)، **أمّا (لو،** لولا، أمّا) فهي حروف. النحوي، دار النهضة العربية، بيروت، د، ت، ص 67.

بعد هذه الإطلالة السريعة على الجملة الشرطية، لابد من اتباع هذا النمط في اللامية وهو مصنف كالآتي:

*/ **الشكل الأول:** " أداة الشرط (إن) + عبار ة الشرط (فعلّية مضارعّية) + عبارة جواب الشرط (فعلية ماضوية)":

فإنْ تَبْتَئِسْ بالشّنفرى أمُّ قُسْطل لَمَا اغْتَبَطَتْ بِالشَّنْفَرَى قَبْلُ أطْوَلُ

إن الشّرط في هذا البيت تقابليّ؛ إذ لو حزنت أمّ قسطل على فراق الشّنفرى، ماكانت قد فرحت به سابقا.

*/**الشكل الثاني:**"أداة الشرط (إن) + عبارة الشرط (فعلّية مضارعّية) + عبارة جواب الشرط (اسمية)" **وردت فيما يلي:**

فَإِمَّا تَرَيْنِي كابْنَةِ الرَّمْلِ ضاحيا على رِقَّـةٍ أحْفَـى ولا أَتَنَعَّـــــلُ

فإنّي لَمَولَى الصَّبْرِ أجتابُ بَـزَّهُ على مِثْلِ قَلْبِ السِّمْعِ والحَزْم أفْعَلُ

إن الشّرط في البيت **الأوّل**، له أداة **مكونة** من "إن" الشرطية و"ما " الزّائدة، وهي بخلاف "إمّا التي توظّف للتّخيير مرادفة لـ "**لو**".[1] **وجواب الشّرط هو البيت الثّاني**،

[1]- **للتفصيل ينظر:** عبد الغني الدقر: معجم النحو، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط3، 1986، ص 62، 63.

وقد ورد باللام المزحلقة في (المولى). ودلالة الارتباط في التّركيب الشّرطيّ **الثّاني اللّازميّة**؛ إذ أنّ فقره وحاجته ملازمة لصبره وتصبّره.

*/ الشكل الثالث: "أداة الشرط (إن) + عبارة الشرط (فعلية ماضوية) +عبارة جواب الشرط (فعلّية مضارعّية)":

وإنْ مُدَّتِ الأيْدِي إلى الزادِ لم أكُنْ بأعْجَلِهِمْ إذْ أجْشَعُ القَوْمِ أعْجَلُ

الارتباط في هذا الشّرط سببيّ، **يؤكّد الشّنفرى من خلاله عفّته** التي تقتضي **البعد عن الجشع الذي** يميّز سلوك غيره من البشر، وهذا التّركيب هو الوحيد الذي وردت فيه عبارة الشّرط بفعل ماض ولا ريب أنّ للزّمن الماضي دلالة يراد منها التّحقيق والتّأكيد على أنّ هذا ديدن الشّاعر منذ القديم.

*/ الشكل الرابع: "أداة الشرط (إن) + عبارة الشرط (إسمية منسوخة) + عبارة جواب الشّرط (فعلّية مضارعّية جواب قسم مقدّر)":

فَإنْ يَكُ مِنْ جِنٍّ لأَبْرَحُ طَارِقًا وَإنْ يَكُ إِنْسًا مَاكَهَا الإِنْسُ تَفْعَلُ

الشّرط في صدر البيت سببيّ **يؤكّد** حيرة أولئك الذين لم يجدوا تفسيرا لهذه **الحركة القويّة** التي مارسها الشّنفرى في غزوته، وقد **وظّف قسما مقدّرا، ذاكرا جوابه** (لأبرح طارقا) وهو ما يزيد تأكيدا للدلالة، أمّا الشرط في العجز فهو يوافق الصّدر في **الأداة وعبارة فعل الشّرط**، التي ورد فيها النّاسخ (كان) مجزوما محذوفة نونه جوازا، بينما يخالفه في الجواب، الذي ورد في العجز جملة اسمية **منفيّة بـ "ما" تقدّمها الجارّ** والمجرور **(كها)** المتعلّق بالفعل (تفعل)؛ إذ التّقدير **(ما الإنس تفعل كهذا)**.

*/**الشكل الخامس:** "عبارة جواب الشرط (اسمية) + أداة الشرط (إن) + عبارة الشرط (فعلّية مضارعّية)":

وشَكَا وَشَكَتْ ثُمَّ ارْعَوَى بَعْدُ وَارْعَوَتْ وَالصَّبْرُ–إنْ لَمْ يَنْفَعِ الشَّكْوُ–أجْمَلُ

هذا النّمط **من الجمل الشّرطيّة وردت فيه الأداة وفعل الشّرط** جملة اعتراضيّة، توسّطت بين المبتدأ والخبر اللّذين **يشكّلان جوابا للشّرط، والتّقدير**: إن لم ينفع الشكوى، الصّبر **أجمل.**

ودلالة الشّرط في هذا التّركيب هي الارتباط التّقابليّ **بين عدم نفع الشّكوى** من جهة وجمال **الصّبر** من جهة أخرى.

. النّمط الآخر/ الجملة الشرطية المعتمدة أداة الشرط "إذا" : **وتشمل** صورا عديدة توزع كالآتي:

*/ **الشكل الأول:** "أداة الشرط (إذا) + عبارة الشرط (فعلّية ماضوّية) + عبارة جواب الشّرط (فعلّية ماضوّية)": **وردت كالتّالي:**

1. **إذا زَلَّ عَنْهَا السَّهْمُ حنَّتْ كأنَّها مُرزَّأةٌ عَجْلَى تُرِنُّ وَتُعْوِلُ**
2. **وَلَسْتُ بِعَلٍّ شَرُّهُ دُونَ خَيْرِهِ أَلَفَّ إذا مَا رُعْتَهُ اهْتَاجَ أعْزَلُ**[1]
3. **إذا وَرَدَتْ أصْدَرْتُهَا ثُمَّ إنّهَا تَثُوبُ فَتَأتي مِنْ تُحَيْتُ ومِنْ عَلُ**
4. **وَضافٍ إذَا طَارَتْ لَهُ الرِّيحُ طَيَّرَتْ لَبائِدَ عَنْ أعْطَافِهِ مَا تُرَجَّلُ**

[1]- وضعت سطرين على عبارة الشرط، وسطرا واحدا على عبارة جواب الشرط.

نمط الجملة الشّرطيّة في التّراكيب السّابقة كانت بالصّورة الأصليّة المعتمدة على صدارة الأداة، ثمّ فعل الشّرط، فجواب الشّرط.

ومن خصائص هذا النّوع من أدوات الشّرط تضمّنه لمعنى الظرفية بالإضافة إلى أنّها تقلب معنى الفعل من دلالته على الماضي ليصبح دالاّ على المستقبل. أمّا دلالة الارتباط بين فعل الشرط وجوابه في التّراكيب فقد توزّع بين:

. السّببية (البيت الثّاني)

. التّلازميّة (البيت 1، 3، 4)

*/ الشكل الثاني: "أداة الشرط (إذا) + عبارة الشرط (فعلية ماضوية) + عبارة جواب الشرط (فعلّية مضارعيّة)":

. وَكُلُّ أبيٍّ بَاسِلٌ غير أنّني إِذَا عَرَضَتْ أُولَى الطَّرَائِدِ أَبْسُلُ

الجملة الشّرطيّة هنا ذات ارتباط تلازميّ بين عبارة فعل الشّرط وعبارة الجواب، كما أنّ هناك تنّوع على مستوى تراكيب جواب الشّرط إذ جاء مثبتا.

*/ الشكل الثالث: "أداة الشّرط (إذا) + عبارة الشّرط (فعلية ماضويّة فعلها محذوف وجوبا + عبارة جواب الشّرط (فعلّية ماضويّة)":

إذا الأَمْعَزُ الصَّوّانُ لاقَى مَنَاسِمِي تَطَايَرَ منه قادِحٌ وَ مُفَلَّلُ

حذف الفعل من عبارة فعل الشّرط، وتقدير الكلام: إذا لاقى الأمعز الصّوّان لاقى مناسمي... وما يميّزها عن الصّورة السّابقة هو جواب الشّرط الذي ورد جملة فعلية

فعلها مضارع. أمّا دلالة الارتباط في الجملة الشّرطيّة **فهو السّببيّة**؛ إذ أنّ تطاير الشّرر **مسبّب** (ناتج) عن احتكاك أرجل الشّنفرى بالحجارة الملساء الصّلبة.

*/ **الشكل الرابع: "عبارة جواب الشّرط (فعليّة مضارعيّة) + أداة الشّرط (إذا) + عبارة الشّرط (فعلية ماضويّة)":**

تَنَامُ إِذَا مَا نَامَ يَقْظَى عُيُونُها حِثَاثًا إِلَى مَكْرُوهِهِ تَتَغَلْغَلُ

في هذه الجملة الشّرطيّة تصدّرت التّركيب عبارة الجواب (فعل مضارع + فاعل مستتر) وتأخر عنها الأداة وفعل الشرط، وقد كانا بصورة الجملة المعترضة، بين الفعل ووصف هيئة صاحبه، وصورة التّركيب:

فعل مضارع + فاعل + الأداة + فعل ماض + الفاعل + حال + فاعل للصفة المشبهة

↓ ↓ ↓

عبارة الجواب عبارة الشرط يتبع عبارة الشرط

ودلالة الشّرط هي الارتباط التّقابليّ؛ إذ أنّ الشّنفرى يصف حالته فيقول أنّه إذا نام فإنّ الجنايات تظلّ عيونها يقظى للانتقام منه والإيقاع به.

هناك نمط آخر للجملة الشّرطيّة التي **تعتمد أداة الشّرط "لولا":**

وقد ورد هذا النّمط في ما يلي:

وَلَوْلاَ اجْتِنَابُ الذَّأْمِ لَمْ يُلْفَ مَشْرَبٌ يُعَاشُ بِهِ إِلاَّ لَدَيَّ وَمَأْكَلُ

أداة الشّرط "لولا" هي حرف امتناع لوجود، أي امتناع الثّاني (الجواب) لوجود الأوّل (فعل الشّرط)، وفعل الشّرط ورد جملة إسمية خبرها محذوف تقديره (موجود)، أمّا الجواب فقد كانت صورته: (نفي+فعل مضارع مبني للمجهول + نائب فاعل + نعت (جملة فعلية). ودلالة الارتباط بين الفعل وجوابه هي السّببيّة، إذ لو لا تجنّبه المذمّة لحصل على مراده بطرق غير كريمة.

وهناك نمط آخر أيضا / الجملة الشرطية المعتمدة أداة الشرط "لمّا":

وردت صورتها كالآتي: "أداة الشرط (لمّا) + عبارة الشرط (فعلية ماضوية) + عبارة جواب الشرط (فعلية ماضوية)":

فَلَمَّا لَوَاهُ اَلْقُوتُ مِنْ حَيْثُ أُمَّهُ دَعَا، فَأَجَابَتْهُ نَظَائِرُ نُحَّلُ

بنية الشّرط في هذا التّركيب استهلت بـ "لمّا" مقرونة بالفاء، وعبارة الشّرط كانت فعليّة، فعلها ماض متعدّ تقدّم فيهما المفعول به عن الفاعل وجوبا لورود الأوّل ضميرا متّصلا بالفعل والثّاني اسما ظاهرا.

وجواب الشّرط الأوّل ورد فعله ماضيا متعدّيا إلى مفعول به (مقول القول)، أمّا جواب الشّرط في الجملة ورد مكوّنا من الفعل والفاعل فقط، رغم أنّه متعدّ لكن الشّنفرى أزال الإشكال بجملة معطوفة كشف فيها عن وجهة هذه الدّعوة وملّبيها (فأجابته نظائر نحّل).

والارتباط بين الفعل والجواب فهو في مقام وصف **الذّئب، هذا الذي أحسّ بالجوع**، فانبرى طالبا له، لكن دون جدوى، فاستغاث بجماعته، فأجابته فإذا هي **جائعة كحاله. فسبب دعوته لجماعته هي يأسه من العثور على ما يقتات به.**

ومن ههنا أخلص إلى ما يلي:

وجود الاختلاف بين فعل الشّرط وجوابه أكثر من ائتلافهما، فالبنية القائمة على الاختلاف أكثر من البنية القائمة على الائتلاف، ومردّ ذلك نزوع الشّاعر نحو التنويع في بنية **الزّمن** الصرفي، ليعطي بذلك بعدا جماليا بعيدا عن الرتابة والتقييد الإعرابي الذي نجده في بعض **الجمل المؤتلفة.**

استعمل الشّنفرى بعض الأدوات الشّرطيّة وأحسن توظيفها لبلوغ هدفه من بينها **إن، لو، لولا، وهي أدوات يعدّها اللّغويون** هي أساس الشّرط.

لمحت ظاهرة أسلوبيّة **عند الشّنفرى والمتمثّلة** في تقديم وتأخير عناصر الجملة **الشّرطيّة، إذ يتقدّم الجواب على الأداة، أو ترد الأداة وفعل الشّرط** معترضتين في جملة الجواب، أو يحذف فعل الشرط ويغير بما يدل عليه (الجملة التفسيرية)، وفي ذلك تنويع أسلوبي له جمال في بنيته التّركيبية والإيقاعية، وقد يكون سبب هذا **التّقديم والتّأخير عوامل ذات طابع اجتماعيّ** أثّرت بشكل كبير على الجانب **النّفسيّ، فهي تنبئ عن حالة لا استقرار داخليّ عايشها الشّاعر.**

إنّ دلالة الارتباط بين عبارتي فعل **الشّرط وجوابه تميّزت بتنوّعها، قامت على:**

أ . السّببيّة.

ب . التّلازميّة.

ج . التّقابليّة.

مع تفاوت في نسبة حضور دلالة على أخرى.

لقد أسهمت الجملة الشّرطيّة في تشكيل خطاب أسلوبيّ ولغة شعريّة متنّوعة حملت دلالات بلاغيّة وجماليّة أسهمت في بناء النّصّ الشّعريّ عند الشّنفرى.

رابعا/ الجمل ذات الوظائف النّحويّة:

وأقصد بالجانب الوظيفيّ للجمل كونها تؤدي المعنى النّحويّ والمعنويّ معا في رسالة كلامية معيّنة تمثلها الجملة الكبرى. وإذا كان النّحو الوظيفيّ يبحث في تلك القواعد التي تؤّدي الوظيفة الأساسيّة للنّحو في النّطق، فإنّه يدرس بصفة خاصّة تلك العلاقات في التّركيب، وكيفية تغيّر السّياق الكلاميّ بتغيّر العامّيّ والقرائن الدّاخلة عليه.

والجملة التي تؤدّي وظيفة نحويّة هي تلك الجمل غير المستقلة الخاضعة لتأدية الدّلالة النّحويّة والمعنويّة في آن واحد[1].

وقد تم اختيار مجموعة من الأنماط للجمل ذات الوظائف والتي أراها ذات تأثير في تحديد الدّلالة الكبرى والصّغرى للبناء اللّغويّ في شعر الشّنفرى وبالأخصّ في اللاّمية وهي: جملة الخبر، جملة الفاعل، جملة المفعول به، جملة الحال، جملة الصّفة جملة الغاية. مع العلم أنّ هناك أنماط أخرى ذات وظائف نحوية كالجملة المضافة، والجملة التّفسيرية، والجملة المعطوفة، وجملة التّعليل... ولكن ركزنا على ما له أهمية أكثر في التّشكيل اللّغويّ والفنيّ لأسلوب الشّعر عند الشّنفرى...

[1]- صالح بلعيد: النحو الوظيفي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994، ص07.

1/ جملة الخبر: وردت جملة الخبر في مواضع متعدّدة **توزّعت أنماطها حسب** التالي: . النّمط **الأوّل** / الخبر جملة اسمية:

وقد توزعت صور هذا النّمط حسب نسخ الجمل وعدمه:

مستقلّة، وجمل غير مستقلّة، **فأمّا المستقلّة فتضمّ: الجملة المستأنفة الحواريّة**، الاعتراضيّة، **والتّفسيريّة، والمعطوفة على إحدى الجمل السّابقة.**

والجمل غير المستقلّة **ذكر منها**: الخبرية، الجملة الواقعة فاعلا، الواقعة مفعولا به، **الحاليّة، الجملة التّابعة** لجملة لها محلّ، جملة الصّلة، **الجملة المضافة، والجمل المعطوفة على إحدى الجمل السّابقة.**

***/ الصّورة**: "ناسخ + اسمه (مقدّر) + خبره (جملة **فعليّة مضارعيّة**)

1. **وإلْفُ هُمُومٍ ما تَـزَالُ تَعُـودُهُ عِيَـادا كَحُمَّى الرِّبْعِ أو هِيَ أثْقَـلُ**
2. **وَخَرْق كَظَهْرِ التُّرْسِ قَفْر قَطَعْتُهُ بِعَـامِلَتَيْـنِ ظَهْرُهُ لَيْسَ يُعْمَـــلُ**
3. **وَلاَ خَرْقٍ هَيْقٍ كَأَنَّ فـؤادَهُ يظَلُّ به المُكَّاءُ يَعْلُو وَيَسْفُـلُ**

الخبر في التّركيب الأوّل **ورد بالنّاسخ** (ما تزال) وهو فعل ناقص مضارع ليدلّ **على الاستمرار والدّيمومة** في حدوث الفعل، أي ملازمة الهموم له وعدم تخلّيها عنه، **واسم** الناسخ ورد مستترا جوازا (هي)، والخبر ورد جملة فعليّة، **صورته (فعل مضارع + فاعل (مقدّر) + مفعول به.**

أمّا التّركيب الثّاني فقد ورد فيه النّاسخ جامدا بصورة الماضي (ليس) ليدلّ على **النّفي**، وفعلها مبنيّ للمجهول، ونائب الفاعل ضمير مقدّر (هو)، وممّا ميّز هذا التّركيب

أنّ الخبر ورد فيه حذف لشبه جملة تقديرها (فيه الرّكاب)، أي كأنه يقول: ظهر الخرق ممّا يعمل فيه الرّكاب.

والتّركيب الثّالث كان ناسخ الجملة الاسمية **هو الفعل النّاقص** (يظلّ)، واسمه (المكّاء) والخبر هو الجملة الفعليّة **المضارعيّة** (يعلو) وقد عطف عليها بجملة تشاكلها في النّمط وتخالفها في الدّلالة (يسفل).

. النّمط الثّاني /الخبر جملة فعلية ماضوية:

*/الصّورة الأولى:"فعل ماضي +فاعل":

4 . فَقَالُوا: لَقَدْ هَرَّت بِلَيْلٍ كِلاَبُنَا فَقُلْنَا: أَذِئْبٌ عَسَّ أَمْ عَسَّ فُرْعُلُ؟

5 . فَلَمْ تَكُ إِلاَّ نَبــأَةً ثُمَّ هَوّمَتْ فَقُلْنَا: قَطَاةُ رِيعَ أَمْ رِيعَ أَجْدَلُ؟

أنماط التّراكيب الواردة في الأبيات للخبر، فهي خبر للمبتدأ دون ناسخ

*/ الصّورة الثانية: "فعل ماضي + فاعل + مفعول به":

وَخَرْقٍ كَظَهْرِ التُّرْسِ قَفْرٍ قَطَعْتُهُ بِعَامِلَتَيْنِ، ظَهْرُهُ لَيْسَ يُعْمَلُ

ففي الجملة ورد الخبر جملة اسمية **منفيّة** (بليس) وخبر (ليس)جملة فعلية من الفعل المضارع المبنيّ **للمجهول ونائب فاعله.**

*/ الصّورة الثالثة: "فعل ماضي + مفعول بله + فاعل":

وردت كالآتي:

1. وَإِنِّي كَفَانِي فَقْدُ مَنْ لَيْسَ جَازِيًـــا بِحُسْنَى، وَلاَ فِي قُرْبِهِ مُتَعَلَّلُ

2 . أَوِ اَلْخَشْرَمُ اَلمَبْعُوثُ حَثْحَثَ دَبْرَهُ مَحَابِيضُ أَرْدَاهُنَّ سأَمٌ معسّلُ

في هذا النّمط من التّراكيب تقدّم المفعول به على الفاعل وجوبا، إذ في التّركيب الأوّل ورد المفعول به ضميرا متّصلا والفاعل اسما ظاهرا، أمّا التّركيب الثّاني فورد فيه المفعول به اسما ظاهرا، وقد اتّصل به ضمير يعود على الفاعل الذي ورد بدوره اسما ظاهرا، لذلك فتقدّم المفعول به كان وجوبا كذلك. وما يميّز التّركيب الأوّل عن الثّاني، أنّ الأوّل ورد منسوخا بـ (إنَّ) التي وظّفت لدلالة التّوكيد بينما الثّاني ورد غير منسوخ، فهو خبر المبتدأ (الخشرم).

*/ الصّورة الرابعة: الخبر جملة فعليّة مضارعيّة:

1.: "فعل مضارع + فاعل":

1. وَلاَ خَرْقٍ هَيْقٍ كَأَنَّ فـــؤادَهُ يظَلُّ به المُكَاءُ يَعْلُو وَيَسْفُلُ

2. وَلَكِنَّ نَفْسًا مُرَّةً لا تُقِيمُ بي عَلَى الذَّأْمِ إلاّ رَيْثَمَا أتَحَوَّلُ

3– إِذَا وَرَدَتْ أَصْدَرْتُهَا ثُمَّ إِنَّهَا تَثُوبُ فَتَأتي مِنْ تُحَيْتُ ومِنْ عَلُ

4– وَيَومٌ مِنَ الشِّعْرَى يَذُوبُ لُعَابُهُ أَفَاعِيه فِي رَمْضَائِه تَتَمَلْمَلُ

5– وَخَرْقٍ كظَهْرِ التُّرْسِ قَفْرٍ قَطَعْتُهُ بِعَامِلَتَيْنِ، ظَهْرُهُ لَيْسَ يُعْمَلُ

التّراكيب السابقة اختصّت بميزات يمكن حصرها في النقاط التّاليّة:

أ- إن التّركيب (1، 2، 3، 5) ورد فيها الخبر منسوخا بأحد النّمطين التّاليين:

***) الحروف المشبّهة بالفعل:**

التّركيب الثّالث نسخ بـ (إنّ) لغرض التوكيد، أما التّركيب الثّاني فنسخ بـ(لكنّ) لغرض الاستدراك.

***) الأفعال الناقصة:**

التّركيب الأوّل نسخ بالفعل (ظلّ) الذي يفيد الاستمرار في الحدث. أمّا التّركيب الخامس فقد ورد منسوخا بالفعل (ليس) الذي وظّف لغرض النّفي المطلق للحدث، خاصة وأنّ الفعل ورد مبنّيا للمجهول بما يؤكّد الاهتمام بالحدث المجرّد.

أمّا التّركيب الثّاني فقد ورد فيه الخبر متعلّقا بشبه جملة (جار ومجرور، ظرف) وذلك لغرض التّوضيح في حال قصور الفعل عن ذلك.

2-"فعل مضارع + فاعل + مفعول به":

وإلْفُ هُمُومٍ ما تَزَالُ تَعُودُهُ عِيَادا كَحُمَّى الرِّبْعِ أو هِيَ أثْقَلُ

الخبر ورد جملة فعليّة مضارعيّة مثبتة، كما ورد الخبر منسوخا بالفعل (ما تزال).

3."فعل مضارع + مفعول به + فاعل":

وَلَيْلَةِ نَحْسٍ يَصْطَلي القَوْسَ رَبُّها وَأَقْطُعَهُ اللاّتي بها يَتَنَبَّلُ

في هذا التّركيب تقدّم المفعول به على الفاعل وجوبا، لأنّ الفاعل اتّصل به ضمير يعود على المفعول به.

النّمط الرّابع/ الخبر جملة شرطية:

وله صورتان، وذلك حسب أداة الشّرط:

*/**الصّورة الأولى:" جملة شرطية يتصدرها الظرف (إذا)":**

1 . وَكُلُّ أبيٍّ بَاسِلٌ غَيْرَ أنَّني إذا عَرَضَتْ أُولَى الطَرَائد أبْسَلُ

2. وَضافٍ إذَا طَارَتْ لَهُ الرِّيحُ طَيَّرَتْ لَبَائِدَ عَنْ أعْطَافِهِ مَا تُرَجَّلُ

الخبر في التّركيبين ورد جملة شرطيّة بما فيها الأداة (الظّرفيّة)، وهي منسوخة في التّركيب الأوّل بـ(أنّ)، وصورتها:

(أداة الشرط (إذا) + فعل ماض +فاعل + مضاف إليه +فعل مضارع + فاعل)

عبارة الشرط عبارة الجواب

وهي غير منسوخة في التّركيب الثّاني، وصورتها:

"أداة الشرط (إذا) + فعل ماض + جار ومجرور + فاعل"

↓

عبارة الشرط

" فعل ماض + فاعل (مقدّر) + مفعول به + جارّ ومجرور +جملة نعتيّة فعليّة مضارعيّة منفيّة "

↓

عبارة الجواب

خلاصة القول: إنّ الجملة الخبريّة في اللاّمية لها خصائص يمكن حصرها في ما يلي:

1. بنيتها تقوم على التنّوع بين الإسميّة والفعليّة، والإسميّة بدورها وردت منسوخة وغير منسوخة، أمّا الفعليّة فمنها الماضويّة ومنها المضارعيّة.

2. الجملة الخبرية التي وردت في مجموعة كبيرة من الأبيات في اللاّمية والتي قد يصل عددها إلى 20 بيتا غلب عليها نمط الجملة الفعلية ولعل الغرض الأساسي من خلال هذا النزوع إلى الزّمن الماضي في الجملة الخبريّة يراد من خلاله التّأكيد على حدوث الفعل مع الارتباط بالزّمن الماضي، "فإذا كان خبر الجملة الاسميّة جملة فعليّة فإنّها تفيد لفت السّامع إلى حدوث الفعل مجدّدا في زمن ما؛ وصار على وجه الثّبات،

كقولنا: زيد سافر..وهذا مغاير تماما لقولنا سافر زيد.... فهنا زيد لم يسافر إلا مرة واحدة في وقت مضى.... فالزّمن الماضي المخصوص بالسفر محدّد"[1]

3. ألاحظ ارتباكا في رتب عناصر الجملة الفعليّة **بين الفاعل والمفعول به، حيث تقدّم** المفعول به عن الفاعل وفي ذلك انزياح نحو **التّشكيل** التّركيبيّ **الأصليّ للجملة الفعليّة**، بما يحقّق **دلالة بلاغيّة** جماليّة في السّياق **الشّعريّ، ولعلّ أهمّ الأغراض البلاغيّة " العناية والاهتمام"**[2]

4. توظيفه للجملة الشرطية كجملة خبرية وهذه تعتبر أهم الظواهر الأسلوبية. **فالجملة الشرطية بعناصرها الثلاثة (الأداة وعبارة فعل الشرط وعبارة الجواب) تشكل** خبرا للمبتدأ.

5 جملة الفاعل: لم ترد جملة الفاعل في اللاّمية بتاتا. كما أنّها نادرة حتى في **الديوان.**

6 جملة المفعول به: **وردت موزّعة حسب الأنماط التّالية:**

[1]- د.حسين جمعة: في جماليات الكلمة (دراسة جمالية بلاغية نقدية)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002، ص 58.

[2]- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص97.

. النّمط الأوّل/ المفعول به جملة إسميّة:

***/ الصّورة :** "المفعول به جملة إسميّة غير منسوخة ":

1. فَقَالُوا: لَقَدْ هَرَّتْ بِلَيْلٍ كِلاَبُنَا فَقُلْنَا: أَذِئْبٌ عَسَّ أَمْ عَسَّ فُرْعُلُ

2. فَلَمْ يَكُ إلاّ نَبْأَةٌ ثُمَّ هَوَّمَتْ فَقُلْنَا: قَطَاةٌ رِيعَ أَمْ رِيعَ أَجْدَلُ؟

فالتّركيب الأوّل **والثّاني** فيهما جملتان اسميتان استفهاميّتان ورد خبر كل منهما جملة فعليّة **ماضويّة، فاعلها مقدّر**. والجملة المفعولية في كل التّراكيب هي مقول القول في محلّ **نصب.**

. النّمط الثّاني/ المفعول به جملة فعلية:

الصّورة: " المفعول به جملة فعلية ماضوية " وردت كالآتي:

فَقَالُوا: لَقَدْ هَرَّتْ بِلَيْلٍ كِلاَبُنَا فَقُلْنَا:أَذِئْبٌ عَسَّ أَمْ عَسَّ فُرْعُلُ

1. لقد وردت الجملة المفعوليّة في هذا التّركيب بهذه **الصّورة (اللاّم + قد + فعل** ماض + جار ومجرور + فاعل + مضاف إليه). وهي مؤكّدة ب(اللاّم) **و(قد) معا.**

جملة المفعول به ظهرت مبنيّة **تميّزت بالتّنوّع وتعدّد** صورها (منسوخة، غير منسوخة، **ماضويّة، مضارعيّة، أمريّة).**

2. جملة المفعول به تنوّعت وأتت مقول القول. وأتت جملة اسمية وجملة فعليّة **ماضويّة وظّف** لها **الشّاعر الفعل (قال).**

وهي بذلك تنبئ عن الثّراء والتّنوّع الذي وسمها، وتلك من الظّواهر الأسلوبيّة التي ميّزت اللّغة الشّعريّة عند الشّنفرى.

2/ جملة الحال:

ويمكن تصنيفها حسب الأنماط التّالية:

. النّمط الأوّل/ الحال جملة اسمية:

وتضمّ الصّور التّالية:

/ الصّورة الأولى: "الحال جملة اسمية غير منسوخة":

1. فَقَدْ حُمَّتِ الحَاجَاتُ واللَّيْلُ مُقْمِرٌ وَشُدَّتْ لِطِيّات مَطَايَا وَأَرْحُلُ

2. لعَمْرُكَ ما بالأرْضِ ضِيقٌ على امْرِىءٍ سَرَى رَاغبا أو رَاهِبا وهو يَعْقِلُ

3. وَلَسْتُ بِمِهْيَافٍ يُعَشِّي سَوَامَه مُجَدَّعَةً سُقْبَانُها وَهْيَ بُهَّلُ

4. وَفَاءَ وَفَاءَتْ بادِراتٍ وَكُلُّها على نَكَظٍ مِمّا يُكَاتِمُ مُجْمِلُ

5. فَوَلَّيْتُ عَنْها وَهْيَ تَكْبُو لِعُقْرِهِ يُبَاشِرُهُ منها ذُقُونٌ وَحَوْصَلُ

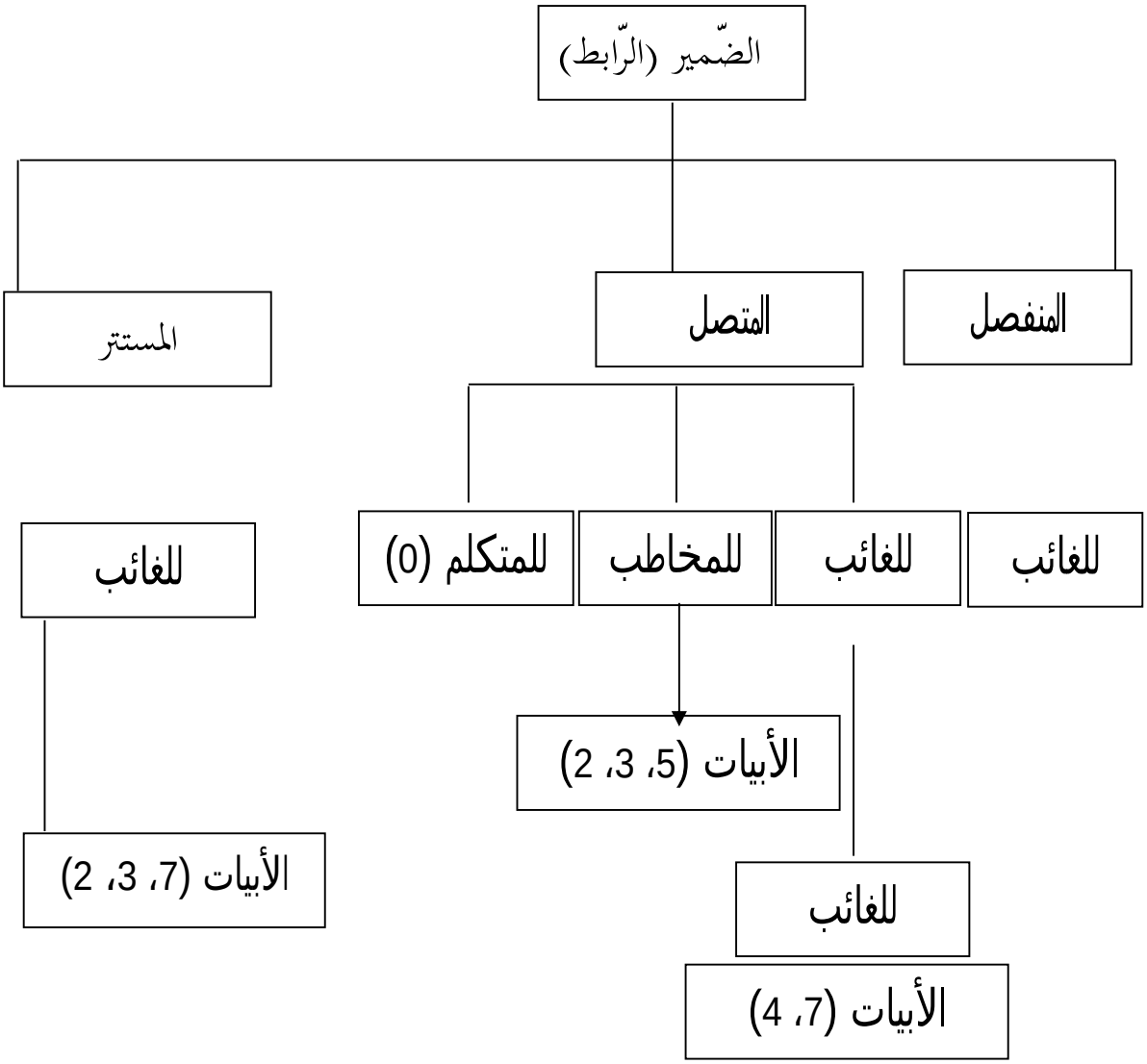
6. فأيَّمْتُ نِسْوَانَا وأيْتَمْتُ إلْدَةً وَعُدْتُ كما أبْدَأْتُ واللَّيْلُ أَلْيَلُ

7. وَتَشْرَبُ أَسْآرِي القَطَا الكُدْر بَعْدَما سَرَتْ قَرَبا أحْنَاؤها تَتَصَلْصَلُ

بِوَاوِ الْحَال باعتباره رابطا يربط الحال بصاحبه، عدا التّركيب الأخير فإنّ الرّابط ورد ضميرا بارزا مرّة (ها)، ومقدّرا أخرى بعد الفعل (تتصلصل).

ويمكن الإشارة إلى مجموعة من الملاحظات الملفتة للنّظر في التّراكيب:

أ. الضّمير باعتباره رابطا بين الحال وصاحبه ورد بأنماط مختلفة تؤكّد **التّنوّع** في **التّوظيف.**



ب. الخبر في التّراكيب (2، 5، 7) ورد جملة فعليّة **مضارعيّة**، وفي التّراكيب (4) ورد شبه جملة.

ج. المبتدأ في التّراكيب (2، 3، 5) ورد ضميرا منفصلا، وفي باقي التّراكيب هو **اسم ظاهر.**

الصّورة الثّانية:" الحال جملة إسمية منسوخة":

فَضَجَّ وَضَجَّتْ بالبَرَاحِ كأنَّها وإيّاهُ نُوحٌ فَوْقَ عَلْيَاءَ تُكَلُ

-الحال ورد جملة إسمية منسوخة بالحرف (كأنّ) الذي يفيد التّشبيه، **وإسمها** هو **الرّابط** بين الحال وصاحبه، أمّا الخبر فقد ورد اسما **ظاهرا (نوح) تعلّق** بها الظّرف **(فوق) أمّا** (تكّل) فهي وصف للخبر.

. النّمط الثّاني/ الحال جملة فعلية:

وتشمل الصّورة: " الحال جملة فعليّة مضارعيّة مثبتة":

1. **وَلاَ خَالِفٍ دارِيَةٍ مُتَغَزِّلٍ يَـرُوحُ وَيَـغْـدُو دَاهِنًا يَتَكَحَّـــلُ**
2. **وَأَطْوِي على الخَمْصِ الحَوَايا كَما انْطَوَتْ خُيُوطَةُ مارِيٍّ تُغَارُ وتُفْتَـــلُ**
3. **غَدَا طَاوِيا يُعَارِضُ الرِّيحَ هَافِيا يَخُوتُ بأذْنَابِ الشِّعَابِ وَيَعْسِـــلُ**
4. **فَوَلَّيْتُ عَنْها وَهْيَ تَكْبُو لِعُقْرِهِ يُبَاشِرُهُ منها ذُقُونٌ وَحَوْصَـــــلُ**
5. **طَرِيدُ جِنَايَاتٍ تَيَاسَرْنَ لَحْمَهُ عَقِيـرَتُـهُ لأَيِّهـا حُـــــــمَّ أوَّلُ**
6. **تَنَامُ إِذَا مَـا نَامَ يَقْظَى عُيُونُهَا حِثَاثًا إِلَى مَكْرُوهِـــهِ تَتَغَلْغَـــــلُ**
7. **فَإِمَّا تَرَيْنِي كابْنَةِ الرَّمْلِ ضَاحِيًا عَلَى رِقَّةٍ أحْفَـــى وَلاَ أَتَنَعَّـــــلُ**
8. **فإنّي لَمَولَى الصَّبْرِ أجتابُ بَزَّهُ عَلَى مِثْلِ قَلْبِ السِّمْعِ وَالْحَزْمِ أَفْعَلُ**
9. **فألْحَقْتُ أُوْلاَهُ بِأُخْرَاهُ مُوفِيًا عَلَى قُنَّةٍ أَقْعِي مِرَارًا وَأَمْثُـــــلُ**

المتأمّل في التّراكيب التي وردت فيها الحال جملة **فعليّة مضارعيّة** غير **منفيّة يقف** عند مجموعة من السمات، يمكن حصرها في ما يلي:

أ ـ إنّ **الجمل الحاليّة التّاليّة** (1، **عجز** (3)، 06،07 / **عجز** (8)،(09) **وردت** بأفعال لازمة لم **تتعدّ** إلى مفعول به، أمّا **باقي الأفعال فقد وردت متعدّية** والتّراكيب (3،6) **تعدّت** الفعل بجار ومجرور لتوضيح المعنى.

ب ـ جملة الحال (تغار) في التّركيب الثّاني **كان فعلها مضارعا مبنّيا للمجهول فحتما يطلب نائب الفاعل** والذي ورد ضميرا مستترا تقديره (هي).

ج ـ الرّابط بين الحال وصاحبه في التّراكيب ورد ضميرا تراوح بين بارز ومقدّر:

- / ففي التّراكيب (4، 5) **كان** الضّمير الرّابط **بارزا** .
- / أمّا في باقي التّراكيب فإنّ الضّمير **ورد مقدّرا.**

د ـ التّراكيب التي ورد فيها الفعل **متعدّيا** لم يتأخّر فيها الفاعل عن المفعول به، **بل كانت لكلّ رتبته، إلاّ** ما ورد في البيت الرّابع (يباشره منها ذقون) حيث **تقدّم** المفعول به (الهاء) على الفاعل (ذقون) وجوبا لورود **الأول** ضميرا متّصلا بالفعل والثّاني اسما ظاهرا.

هـ. **الجملة الحاليّة** كثيرا ما كان **الشّاعر** يعطف عليها؛ إمّا بجملة نحو: (يروح/يغدو)، (تغار/تفتل)، (يخوت/ يعسل)، (أحفى / لا أتنعّل)، (أقعي / أمثل) أو **يعطف على عنصر من الجملة الحاليّة**؛ كعطفه على الفاعل في البيت **الرّابع (ذقون/حوصل)، ولا ريب أنّ** للعطف دورا هامّا في إثراء المعاني وتنوّع **الدّلالات.**

الصّورة الثّانية : "الحال جملة فعليّة مضارعيّة منفيّة ":

وَأغْدو خَمِيصَ البَطْن لا يَسْتَفزُّني إلى الزَّادِ حِرْصٌ أوفُؤادٌ مُوَكَّلُ

الحال في التّركيب السّابق **ورد منفيّا بـ (لا) والفعل المضارع فيه ورد مبنيّا** للمعلوم. وبنية التّركيب تمثّلت في **تقدّم المفعول** به عن الفاعل فكانت صورته كالآتي: (نفي + فعل مضارع + مفعول به، + جار ومجرور + فاعل، + حرف + معطوف + صفة للمعطوف).

وقد أكّد الشّاعر في هذه الجملة الحاليّة خاصيّة العطف التي أشرت إليها في **الجملة الحاليّة المضارعيّة المثبتة.**

خلاصة الوصف:

وظّف الشّنفرى الجملة الحالية وتنوّعت أنماطها بين الاسمية والفعلية، المثبتة **والمنفية،** (منسوخة وغير منسوخة). **مما يكشف ميول الشّاعر** إلى استخدام الجملة **الحاليّة المثبتة، واستعمال** الضّمير **المنفصل بصفة خاصّة** باعتباره الرّابط **الذي يوصل الحال بصاحبه.**

. كما أنّ الشّنفرى قد زاوج بين **الرّوابط**: الواو، والضّمير الذي استعمل بقوة **من طرفه. مما يؤكّد الصّلة بين الجملة الحاليّة وعناصرها عند الشّنفرى.**

. وهناك ظاهرة أسلوبية أخرى شائعة في اللاّمية تسترعي **الذّكر هو شيوع** ثنائيات العطف في الجملة الحالية؛ إذ كان **الشّاعر عادة ما يعطف على الحال بما يماثلها** من أفعال وجمل، وهو ما يشكّل **نمطا إيقاعيّا** جميلا مؤثّرا في البنية الأسلوبيّة لهذا النّمط من التّراكيب.

3/ جملة الصّفة:

فهي الجملة الأكثر حضورا في اللاّمية بين الجمل ذات الوظائف المذكورة في دراستي، ويمكن تصنيفها حسب الأنماط التّالّية:

. النّمط الأوّل/ الصّفة جملة إسميّة:

وتضم الصور الآتية:

/ الصّورة الأولى: "الصّفة جملة إسمية غير منسوخة":

1. وَلَسْتُ بِعَلٍّ شَرُّهُ دُونَ خَيْرِه ألَفَّ إذا ما رُعْتَهُ اهْتَاجَ أعْزَلُ

2. بَعِيدٌ بِمَسِّ الدُّهْنِ والفَلْيِ عَهْدُهُ له عَبَسٌ عَافٍ مِنَ الغِسْلِ مُحْوِلُ

3. وَخَرْقٍ كظَهْرِ التُّرْسِ قَفْرٍ قَطَعْتُهُ بِعَامِلَتَيْنِ ، ظَهْرُهُ لَيْسَ يُعْمَلُ

4. تَرُودُ الأَرَاوِي الصُّحْمُ حَوْلي كأنّها عَذَارَى عَلَيْهِنَّ المُلاَءُ المُذَيَّلُ

جملة الصّفة في الأبيات الأربعة وردت جملة اسمية غير منسوخة، وقد اتّسمت بخصائص أهمّها:

أ . كلّ جمل الصّفة ورد خبرها شبه جملة، عدا التّركيب (ظهره ليس يعمل) وصورته كالآتي:

ظَهْرُهُ + (ليس يُعْمَل)

(مبتدأ + مضاف إليه + خبر جملة اسمية منفيّة منسوخة)+{فعل مضارع مبني للمجهول + نائب الفاعل}

ب . الخبر الوارد شبه جملة في جمل الصّفات تقدّم على المبتدأ في التّركيبين الثّاني والرّابع، وكان التقديم واجبا في جميعها، عدا التّركيب الرّابع **(عليهنّ الملاء المذّيل)** فإن

الخبر فيها تقدّم جوازا لأن المبتدأ ورد **معرّفا موصوفا ، فالتّقديم كان لغرض بلاغيّ هو الاهتمام بأمر المتقدّم.**

ج . التّركيب **الأوّل** (شرّه دون خيره) هو وصف للخبر (علّ) المجرور لفظا بالباء **الزّائدة** والمنصوب محلاّ **بالنّاسخ** (ليس)؛ إذ التقدير: ولست علاّ شرّه دون خيره.... وفي التّركيب **الثّالث وردت الصّفة** جملة اسمية خبرها منسوخ بالنّفي (ليس) (ظهره ليس يعمل) وهي وصف لـ(خرق) المجرورة بواو (ربّ).

/**الصّورة الثّانية: "الصّفة جملة إسمية منسوخة"**:

وقد وردت في موضعين، نسختا بالحرف المشبّه بالفعل (كأنّ):

وَلاَ خَرْقٍ هَيْقٍ كَأَنَّ فُؤَادَهُ يظَلُّ به المُكَاءُ يَعْلُو وَيَسْفُلُ

مُــهُرّتَةٌ فُوهٌ كَـأَنّ شُدُوقَـهَا شُقُـوقُ اَلْعصيّ كَالِحَاتٍ وَبُسَّـلُ

الصّفة وردت جملة اسمية **منسوخة بالحرف (كأنّ) المفيد للتّشبيه**، وجملة **الصّفة** في البيت **الأوّل** هي الوصف لـ(خرق) واقعة في محلّ **جرّ مراعاة للّفظ، ويمكن أن تكون** في محلّ **نصب مراعاة للمحلّ** لأنّها معطوفة على (علّ) الواردة في البيت الخامس عشر، و(علّ) هي خبر مجرور لفظا منصوب محلاّ. وخبر جملة **الصّفة** في البيت الثّاني **فهي** وصف لـ (مُهَرَّتَةٌ) الواردة خبرا لمبتدأ محذوف تقديره (هي).

. النّمط الثّاني/ الصّفة جملة فعليّة:

وتضمّ الصور التّالية:

/ الصّورة الأوّلى:"الصّفة جملة فعليّة ماضويّة":

1. لَعَمْرُكَ ما في الأرْضِ ضِيقٌ على امْرِىءٍ سَرَى رَاغِبا أو رَاهِبا وهْوَ يَعْقِلُ

2 . وأغْدُو على القُوتِ الزَّهِيدِ كَمَا غَدَا أزَلُّ تَهَادَاهُ التنَائِفُ أَطْحَلُ

3 . أَوِ الخَشْرَمُ المَبْعُوثُ حَثْحَثَ دَبْرَهُ مَحَابِيضُ أرْدَاهُنَّ سَامٍ مُعَسِّلُ

4 . وأغْضَى وأغْضَتْ وَاتّسَى واتَّسَتْ به مَرَامِيلُ عَزَّاها وعَزَّتْهُ مُرْمِلُ

5 . وَأَعْدِلُ مَنْحُوضا كأنَّ فُصُوصَهُ كِعَابٌ دَحَاهَا لاعِبٌ فَهْيَ مُثَّلُ

6 . نَصَبْتُ له وَجْهِي ولا كِنَّ دُونَهُ ولا سِتْرَ إلاّ الأتْحَمِيُّ المُرَعْبَلُ

الصّفة في التّراكيب السّابقة وردت جملة فعليّة ماضويّة مثبتة، وقد جاء المفعول به متقدّما على الفاعل وجوبا في التّراكيب (3.2 .5.4) لورود المفعول به ضميرا متّصلا والفاعل إسما ظاهرا.

التّركيب (06) قد ورد فعله متعدّيا إلى مفعول به، وباقي التّراكيب الواردة صفات لم تَحْوِ عنصرا فضلة فيها، بل اكتفت بالمسند (الفعل) والمسند إليه (الفاعل).

/الصّورة الثّانية: "الصّفة جملة فعليّة ماضويّة مصدّرة بـ (قد)":

هَتُوفٌ مِنَ المُلْسِ المُتُونِ يَزِينُهَا رَصَائِعُ قد نِيطَتْ إِلَيْهَا وَمَحْمَلُ

جملة الصّفة في محلّ رفع لـ (رصائع) الواردة فاعلا، وقد صدّرت بـ (قد) التي تفيد التّحقيق والتّأكيد، والفعل المبنيّ للمجهول، نائب فاعله مقدّر بـ (هي)، والتّاء السّاكنة تدلّ عليه.

/ الصّورة الثالثة:" الصّفة جملة فعليّة مضارعيّة مثبتة ":

1. إِذَا زَلَّ عَنْهَا السَّهْمُ حَنَّتْ كَأَنَّهَا مُرَزَّأَةٌ عَجْلَى تُرِنُّ وَتُعْوِلُ
2. وَلَسْتُ بِمِهْيَافٍ يُعَشِّي سَوَامَهُ مُجَدَّعَةً سُقْبَانُهَا وَهْيَ بُهَّلُ
3. ولا جُبَّإٍ أَكْهَى مُرِبٍّ بِعِرْسِه يُطَالِعُهَا في شَأْنِه كَيْفَ يَفْعَلُ
4. وَلَوْلاَ اجْتِنَابُ الدَّأْمِ لم يُلْفَ مَشْرَبٌ يُعَاشُ بِه إِلاَّ لَدَيَّ وَمَأْكَلُ
5. مُهَلَّلَةٌ شِيبُ الوُجُوهِ كَأَنَّهَا قِدَاحٌ بِأَيْدِي يَاسِرٍ تَتَقَلْقَلُ
6. وآلَفُ وَجْهَ الأَرْضِ عِنْدَ افْتِرَاشِها بأَهْدَأَ تُنْبِيه سَنَاسِنُ قُحَّلُ
7. فَلاَ جَزِعٌ مِنْ خَلَّةٍ مُتَكَشِّفٌ ولا مَرِحٌ تَحْتَ الغِنَى أَتَخَيَّلُ
8. وأَصْبَحَ عَنّي بالغُمَيْصَاءَ جَالِسًا فَرِيقَانِ: مَسْؤُولٌ وَآخَرُ يَسْأَلُ
9. وَيَرْكُدْنَ بالاصَالِ حَوْلِي كأَنُّنِي مِنَ العُصْمِ أَدْفَى يَنْتَحِي الكِيحَ أَعْقَلُ

جملة الصّفة في الأبيات السّابقة وردت فعليّة مضارعيّة مثبتة، تميّزت بخصائص أهمّها:

أ. الفعل في جملة الصّفات ورد متعدّيا بمفعول به في التّراكيب (2. 3 .6. 9)، في حين ورد الفعل متعدّيا بشبه جملة جارّ ومجرور في التّراكيب (4-5) **وهو لازم فعله** في **ما تبقّى** من التّراكيب.

ب. التّراكيب التّالّية: (8.6.4.2) لم يفصل بين **الصّفة** الجملة وموصوفها فاصل؛ فقد وردت صفاتها بعدها مباشرة، وهو ما يؤكّد الاهتمام بالوصف دون اعتراض أو **فصل، أمّا** باقي التّراكيب فإنّه فصل بينها.

ج. الموصوف في الجمل الصّفات **وردت وظائفه متنّوعة تؤكّد الثّراء اللّغوي عند الشّاعر**. والجدول التالي يوضح ذلك:

الوظيفة	البيت	الموصوف
خبر كأنّ	1 5 9	مرزأة قداح أدفى
خبر ليس	(02)	مهياف
نائب فاعل	(04)	مشرب
معطوف	(03) (07) (08)	جبإ مح آخر
إسم مجرور	(06)	أهدأ

الصّورة الرابعة: "الصّفة جملة فعليّة مضارعيّة منفيّة":

1. **وَضافٍ إِذَا طَارَتْ لَهُ الرِّيحُ طَيَّرَتْ لَبَائِدَ عَنْ أعْطَافِهِ مَا تُرَجَّلُ**

جملة **الصّفة** في هذا التّركيب فهي **منفيّة بـ (ما) والملاحظ** أنّ الفعل المضارع في التّركيب ورد مبنيّا للمجهول لأهمّية **الحدث**.

الموصوف في التّركيب هو مفعول به (لَبَائِدَ)، **وقد كان** الرّابط **بين الصّفة والموصوف هو** الضّمير **المقدّر**.

خلاصة القول:

جملة **الصّفة وظفها الشّاعر** الشّنفرى في لاميته بكثرة وتنوّع، **نالت منها الجمل الفعليّة حصّة الأسد تلتها الجملة** الاسمية **بصفة أقلّ**. وتفسير ذلك **أنّ الجملة الفعلية الموظفة بصورة أكثر فيها دلالة أكيدة على تلك الحركّية والتفاعليّة، وذلك الاستمرار التجدّدي**[1].

وذلك الحدوث والتجدّد الذي تتّسم به الحركة في شعر الشّنفرى، هي من **الخصائص اللّغوية** التي تمسّ شعره في الجمل الوصفيّة بأنواعها (الخبرية، الحالية والنعتية) إذ كان نمط الجملة الفعليّة هو المهيمن على أنواع الجمل ذات الوظائف النّحويّة، بخلاف الجملة الاسميّة التي كانت حاضرة بنسبة أقلّ والتي **تدلّ على الثّبات والاستقرار**.

[1]- حسين جمعة : في جماليات الكلمة ، ص 59.

4/ جملة الغاية:

وهي الجملة التي تكون بدلالة (إلى أن) وقد ترد بتلك **الصّورة أو بصورة (أو)**، أو بصورة (حتى) ولا ريب أنّ لهذا النّمط حضورا بلاغيّا وجماليّا، وخاصّة **عند شاعر** كالشّنفرى؛ إذ أنّ **من دلالات هذا** النّمط من التّراكيب هو **التّأكيد على الإصرار** والاستمراريّة في طلب الأمر. وقد وردت الجملة الغائيّة في موضع واحد في اللاّمية وكانت في **الصّورة الآتية:**

الصّورة: "الجملة الغائية فعليّة مضارعيّة":

أَدَيمُ مِطَالَ اَلْجُوعِ حَتَّى أُميتَهُ وَأَضْرِبُ عَنْهُ الذِّكْرَ صَفْحًا فَأَذْهَلُ

جملة الغاية ورد فعلها مضارعا متعدّيا، وظيفة (حتى) بالإضافة إلى كونها حرف معنى للغاية فهي حرف ينصب الفعل المضارع بـ **(أن) مضمرة بعدها.**

ويكون المصدر المؤوّل من (أن) وصلتها الجملة الفعلية في محل جرّ. أمّا دلالة الغاية في هذا التّركيب فهي تفيد الإصرار على الجوع وإطالته مع الاستمراريّة التي أكّدها الفعل المضارع (أديم.... حتّى أميته)، **ولاشك أنّ الفعل (أميت) يزيد دلالة الإصرار حضورا أكثر وأقوى.**

فالجملة الغائية الواردة في اللاّمية كانت نادرة مقارنة مع الجمل الأخرى ذات **الوظائف النّحويّة، وما يمكن كشفه من خصائص لا يمكن أن يأخذ طابعا أسلوبيا** مضطردا، بحكم قلّة عدد الأساليب، بما لا يدع مجالا في وضع خصائص متعددة. **ويمكن القول أن الجملة الغائية قد تميّزت بما يلي:**

. استعمال الجملة الغائيّة بنمط واحد من الأدوات، وهي (حتى) التي يمكن اعتبارها الأكثر توظيفا في كلام العرب.

. نزوع **الشّاعر** إلى التّعبير بالفعل عن الجملة الغائية، إذ وردت كلّها **بالفعل المضارع لتحمل دلالة الإصرار والعناد والمقاومة**، وهي أغراض بلاغية يحبّذها **الشّنفرى** ويميل إليها.

هكذا كانت البنية التّركيبية للجمل عند الشّنفرى متنوّعة **الأنماط والصّور**، والتي **كشفت عن أهمّ السّمات الأسلوبيّة للشّاعر من الجمل الطّلبيّة والشّرطيّة والجمل ذات** الوظائف النّحويّة، والتي أسهمت في إقامة هذا الصّرح **الشّعريّ وأسبغت عليها شيئا من** جماليات الأسلوب **الشّعريّ**، ويمكن الكشف عن جماليات المستويات الأخرى **التّصويريّة لتوضيح الصّورة أكثر وتدعيمها.**

خامسا/الصورة الشّعريّة وعلاقتها بالخيال:

1- استعمال الخيال:

اهتم النقاد والبلاغيون بالخيال في الأدب، وتجادلوا في **الدور الذي يمكن أن** يؤديه الخيال في بناء الصورة الشعرية، وقالوا: إن الخيال يرتبط بالحس ارتباطا لا يمكن نفيه؛ لأن الحس والخيال يرتبطان بشكل أو بآخر بثقافة الشاعر ومرجعيته؛ إذ "كان من الطبيعي أن يوجه الشاعر ليستمد معانيه من التجربة الحسية، بحيث ترتسم صوّر المحسوسات في خياله ثم يستطيع خياله أن يقيم ضروب العلاقات بينها، غير أنه في مقدور الشاعر أن يؤيّد التجربة المستمدة من عالم الطبيعة بقوّة التخيّل، والملاحظة

والتجربة المستمدة عن طريق الثقافة"[1]. وهنا يلجأ الشاعر إلى الطبيعة وإلى الاعتماد على حسّه وخياله ليتمثل المعنى، ويكثفه في ذهن المتلقي بطريقة فنية موجزة ودقيقة.

من هذا المنطلق، فإن استخدام الخيال يشير إلى "القدرة على تكوين صوّر ذهنية لأشياء غابت عن متناول الحسّ، ولا تنحصر فاعلية هذه القدرة في مجرّد الاستعارة الآلية لمدركات حسّية ترتبط بزمان ومكان بعينه، بل تمتد فاعليتها إلى ما هو أبعد، وأرحب من ذلك؛ فتعيد تشكيل المدركات، وتبني منها عالماً متميزاً في جدّته وتركيبه وتجمع بين الأشياء المتنافرة، والعناصر المتباعدة في علاقات فريدة، تذيب التنافر والتباعد، وتخلق الانسجام والوحدة. ومن هذه الزاوية ظهر جانب القيمة الذي يصاحب كلمة (الخيال) في المصطلح النقدي المعاصر، والذي يتحلى في القدرة على إيجاد التناغم والتوافق بين العناصر المتباعدة والمتنافرة داخل التجربة"[2]. مما يؤثر في نفس المتلقي قصد إمتاعه، وإقناعه وجعله يتمثل الأثر الأدبي لإحداث ردّ فعل على الرسالة المتضمنة في الخطاب.

فالإبداع الأدبي يرتكز على التحليل والتركيب، وهما عنصرا الخيال، ذلك أن التحليل لا يصبح عملا فنيا إلا إذا كان يرمي إلى الوصول إلى العمل الإنشائي التركيبي لأن طبيعة الفن التركيبية ضرورة سيكولوجية، ذلك أن الفن يُخرج اللاشعور المتناقض المفكّك إلى الشعور المنظم الموحَّد، ولا علاقة لهذا التفكيك، أو التشريح أو التحليل بما يقال عن رعاية تفاصيل الأشياء، والنظر إليها على حدّ تعبير مصطفى ناصف[3]. من

[1]- الدكتور إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، الطبعة الخامسة، دار الثقافة، بيروت:1966، 553-554.

[2]- الدكتور جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار المعارف، القاهرة:د.ت،13.

[3]- ينظر مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، الطبعة الثالثة، دار الأندلس، بيروت:1983، 13.

هنا، فقد يتم التحليل دون احتفاء كبير بالتفصيلات، ويكتفي الشاعر ببيان مواطن الأشياء من حيث هي كلّ لا يتجزأ. وليس الخيال مجرد تصوّر أشياء غائبة عن الحسّ، بل هو حدث معقد يحتوي عناصر كثيرة، ويضيف تجارب جديدة.

من ناحية أخرى، فإن أهم ما يميز الشاعر من غيره من الناس هو توقدّه الخيالي الذي يجسد التجربة في شكل أكثر اتساعا، وليس هذا الجهد من قبل الشاعر تسلية، ولكنه ضرورة نابغة من تجربته الشخصية، ومهما يكن الخيال الثانوي استغراقاً مشوباً باللذة، فإنه حتمي لإدراك العالم. كما أن لهذا الخيال ينابيعه التي تتفجّر في مستوى من الحاجة التي تشكّل ضرورة متزايدة.

وانطلاقا من مدارسة النقاد للخيال عبر العصور المختلفة واختلافهم فيه، يمكن لنا الزعم مردّ المبالغة في تقدير قيمة الخيال إنما تعود إلى الرومانسيين الذين أطلقوا العنان للخيال، لأنهم كانوا يرون ما لا يراه العقل العادي، وأنّه يرى ذلك النظام المخالف لما نعرفه في عالم الحسّ، وهو الحقيقة الثابتة وراء المادة. وبذلك؛ فإنّ قيمة الشعر تكمن في نمو الخيال الشعري، لأنه يعدّ القوة المبدعة الأساسية لكل شاعر، كما يعدّ قوة إيجابية موصلة ومدركة، تنتقل من خلالها الذات المحدودة إلى شخصية محورية تتحرك بحرية في عالم الإبداع الشعري، وليس الشعر محتاجاً إلى العواطف القوية المتأججة، وإنما يحتاج إلى أن يكون خَلْقاً خياليا، ذلك أن الخلق الخيالي صفته الأولى، لذا جاء الاهتمام بالصورة الشعرية التي ترادف في معظم الأحيان الخلق الخيالي الذي يُعدّ من مظاهر شكل النص الشعري. كما أن نشاط اللغة التصويرية هو جزء هام من فاعلية الشعر، لكن هذه الفاعلية لا تخضع لدلالات الصورة الشعرية وحدها، ولا تنتهي دائما إليها؛

فقد نرى في الشعر إدراكا استعاريا أو مجازيا، ثم يأتي المعنى مرتبطا بتوتر صوتي، **أو لون** موسيقي، أو إيقاعي أو صيغة، أو مدلول لغوي أو تركيب نحوي أو بلاغي، وهذا معناه أن المعنى في الشعر يخضع لتقاطعات مستمرة، وأن ما نسميه النشاط الخيالي الشعري **بنية معقدة**[1].

لذلك فإن قوّة تأثير الخيال تتوقف على ما يحتويه النص الشعري من عناصر بلاغية وجمالية ووظيفية، ومنها فكرة التوازن في الصوّر بالقدر الذي يمتع المتلقي، وكذلك بالشكل الذي يخلق انسجاما وعلاقة بين الصوّر الشعرية المتلاحقة، ثمّ توزيع هذه الصو**ر الشعرية، وتوظيفها لخدمة مضمون النصّ.**

من هنا تبدو الصورة الشعرية - بوصفها اصطلاحا نقديا- مرتبطة بالخيال الذي يجعل لها طابعا غير واقعي، وإن كانت هذه الصورة الشعرية منتزعة **–أصلا- من** الواقع؛ إذ إنّها تعدّ صورة "تركيبية عقلية تنتمي في جوهرها إلى عالم الفكرة **أكثر من** انتمائها إلى عالم الواقع، ومن ثم يبدو لنا في كثير من الأحيان أن الشاعر، أو الفنان يعبث في صوّره بالطبيعة وبالأشياء الواقعة"[2]. يضاف إلى ذلك أن الصورة الشعرية هي "الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص، ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة مستخدما

[1]- ينظر للإستزاده في معرفة معاني الصورة الشعرية كتاب:

LEWIS C.DAY, the Poetic Image, cambridg, 1946, pp: 71-72.

[2]- عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، دار الثقافة، بيروت: د.ت: ص 66.

طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد والمبالغة والتجانس، وغيرها من وسائل التعبير الفني"[1].

يضاف إلى ذلك –**كما يرى جابر عصفور**- **أن الصورة الشعرية هي طريقة** خاصة من طرف التعبير، أو وجه من أوجه الدلالة؛ تنحصر أهميتها فيما تحدثه في معنى من المعاني من خصوصية وتأثير[2]. **فهي** –**أيضا**- **تركيبة لغوية تقوم أساسا على تنسيق** فنّي حيّ لوسائل التصوير وأدواته، "تلك التي يختارها الشاعر ليثبت من خلالها مشاعره **وعواطفه وانفعالاته**، لعلّها تكشف حقيقة ما يريده من معانٍ، وترسم ما يريد توصيله إلى المتلقي من مشاهد ومناظر تحرّك عواطفه، كما سبق لها أن صنعت بعواطفه كمبدع **من قبل (...)**"[3].

وبذلك، فإنّ الصورة الشعرية هي التي تحافظ على مستوى البناء على وحدة **الرؤيا عند الشاعر، كما تحافظ على وحدة الخلق** الفني العضوي للشعر، أي الصورة المحورية أو الأساسية في شعر الشعراء، إلاّ أنّها –في الوقت نفسه- تعدّ شكلاً معقداً، وغير مباشر لاستخراج المضامين الشعورية. من هنا تعدّ الصورة الشعرية قلب القصيدة، وهذه القصيدة تتألف من مجموعة من الصور الشعرية، كما أن **الشعر ليس شيئا آخر** إلاّ الاستعمال المسترسل للصورة الشعرية، وفي هذا المقام نتوقف عند دراسة الصورة التشبيهية، الصورة الاستعارية تمهيدا لدراستهما في لامية العرب للشّنفرى، وهذا الاختيار له ما يبرّره، حيث يساعدنا على إظهار حقائق التشكيل الجمالي في الموروث

[1]- عبد القادر القط: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، مكتبة الشباب، القاهرة: 1992،ص 391.

[2]- **ينظر:** الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي: 358.

[3]- عبد الله التطاوي: الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد، دار الثقافة، القاهرة، 1997، 25/1.

البلاغي والنقدي من ناحية، ويتيح لنا من ناحية أخرى التعرّف على الأدوات التصويرية التي تعامل معها الشّنفرى حينما نظم لاميته، كما يهيأ لنا –في الوقت ذاته- الطريق لوضع الصورة الشعرية في موضعها الصحيح من جماليات اللغة في لامية العرب.

2– الصورة التشبيهية:

يعتبر التشبيه عنصرا هاما من عناصر الصورة الشعرية، درسه البلاغيون العرب منذ القديم، فقد كان للتشبيه دوره البارز في نسيج القصيدة العربية على أساس أنه يحرص على التمايز والوضوح بين الأشياء، وهذا بخلاف الاستعارة التي تتداخل فيها الحدود وتمتزج الأشياء، كما أن التشبيه ينتقل بنا من وصف الشيء نفسه إلى وصف شيء آخر طريف يشبهه، أو صورة رائعة تمثله وتوضحه، فقد ولع القدماء وافتنوا "بالتشبيه فتنة قديمة، بل إن البراعة في صياغته اقترنت لدى بعض الشعراء الأوائل بالبراعة في نظم الشعر نفسه، وثمة نصوص ورثناها من العصر الجاهلي يكشف لنا تأملها أن الشاعر الجاهلي كان يفترض أن الشعر ليس مجرد القدرة على نظم كلمات موزونة مقفاة، بقدر ما هو قدرة على دقة الوصف والتشبيه"[1]. وهذا الحكم الذي أطلقه جابر عصفور –في هذا النّص- يعتبر عيبا عاما في دراسات البلاغيين القدماء، فقد أدى مفهوم تفضيل التشبيه على الاستعارة إلى تكريس فكرة ثبات الأشياء، وعدم تداخلها على مستوى الإبداع والتلقي؛ ذلك أن المبدع لا يرقى بأدوات الخطاب إلى

[1]- جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي: 112، ويقارن بما ورد عند: عبد الله التطاوي: الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد،ص 39.

مستوى تداخلات اللغة وتوظيفها في النص كما يبدو له. كما أن التلقي يظل محكوما بوسائل الخطاب المحددة.

من هنا، فإن كل ما يؤدي إلى شكل متجانس، يكون مؤلفا من عناصر متلاحمة متضامنة، ويرمي إلى تحريك شيء في المتلقي وهو ما نسميه الصورة، لذا تصبح الصورة الجزئية ومنها الصورة التشبيهية بطبيعة الحال، عضوا مستقلا، ومنتميا في الوقت نفسه إلى شكل شعري يستقل بخصائص تركيبية، وينتمي للبناء الفني للنص كله، وذلك بالتأثير فيه والتأثر به، ويأخذ منه ويعطيه، لأنه يرتبط به ارتباط وجود[1]. فكل الصّور الجزئية ماهي سوى مجموعة عازفين اختلفت أدوات عزفهم وإيقاعاتها، ولكنهم يؤدون جميعا قطعة موسيقية واحدة، لذا فأي خلل في الأداء يؤدي –حتما- إلى تصدع في البناء العام.

وتقوم الصورة التشبيهية على ركنين أساسين، هما: المشبه، والمشبه به، وكذلك تقوم على عاملين مساعدين هما: أدوات التشبيه ووجه الشبه، كما أن حدود الصورة وطبيعتها ووظيفتها تفرض على الشاعر مدى احتياجها إلى أحد العاملين المساعدين – المشبه، والمشبه به- أو إليهما معاً، وهذا الأمر كله موكول إلى وظيفة الصورة التشبيهية، وإلى دورها في البناء الفني كله. كما أن البراعة هنا ليست في اختيار مشبه بعينه دون غيره، وربطه بمشبه به بعينه دون غيره ويضفي على المشبه روعة وجمالا، ليتم نوع من العطاء المتبادل: المشبه به يعطي للمشبه، والمشبه يمنح المشبه به، فيكوّنان صورة لا هي

[1]- ينظر: منير سلطان: تشبيهات المتنبي ومجازاته، منشأة المعارف، الإسكندرية: د.ت، 138-139.

المشبّه وحده، ولا هي المشبه به وحده، بل هي شيء جديد ينشأ من ارتباط المشبّه بالمشبه به في هيئة تشبيه[1].

فالتشابه إذن بين طرفي التشبيه ليس موضوعيا، بل هو تشابه يخلعه عقل الشاعر وصولا إلى معنى بعينه لا يتأتى للشاعر صياغته لغويا إلا عن طريق إقامة علاقة التشابه بين طرفي التشبيه؛ ذلك أن "العلاقة بين طرفي التشبيه تقوم على التمازج بين المعاني المرتبطة بهما لا على مجرد التشابه الشكلي، أو الحسي الذي نتوهمه"[2]، وبعبارة أخرى فإن الشاعر يكشف فيما يسمى بالشبيه عن علاقة معنوية أي حمولة معنوية تسهم في بناء المعنى الكلي الذي يختلج في نفس الشاعر، ويسيطر على عقله. من هنا يسعى الشاعر في بناء صوّره الشعرية عن الربط بين الفن والواقع، ومن أجل ذلك يلجأ إلى التشبيه لإيجاد هذه العلاقة فالتشبيه هو "أن تثبت لهذا معنىً من معاني ذاك، أو حكما من أحكامه، كإثباتك للرجل شجاعة الأسد، وللحجة حكم النور، في أنك تفصل بها بين الحق والباطل، كما يُفصل بالنور بين الأشياء"[3]، فالتشبيه في الأصل هو عبارة عن عقد مقارنات بين أشياء يحكمها مبدأ التمايز، وليس التمازج، وهو في الواقع من أكثر قضايا النقد تعقيداً، كما يقرّر الأستاذ نصرت عبد الرحمن. لأن التشبيه ينغرس في أعماق الوجدان البشري، فهو أخطر من أن يكون الغرض منه التَّزيين والإيضاح، فالتشبيه هو صورة تنبع من أرقى ملكات النفس البشرية، كما أن العلاقة

[1]- ينظر: منير سلطان: تشبيهات المتنبي ومجازاته، ص 139.

[2]- محمد أحمد بربري: الأسلوبية والتقاليد الشعرية، الطبعة الأولى، الدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، 1995، 100.

[3]- عبد القاهر الجرجاني، تحقيق محمود محمد شاكر، الطبعة الأولى- مطبعة المدني، القاهرة، 1991، ص 87.

بين طرفي التشبيه، وإن تبدى فيها الحسّ؛ في حقيقتها علاقة معنوية قد لبست لباسا **حسيا ذي بعد** دلالي وأسلوبي.

صفوة القول، إنّ التشبيه بهذا المعنى يقوم على علاقة المقارنة التي تربط بين طرفي التشبيه في صورة حسّية أو مجردة، وبعبارة أخرى: إنّ التشبيه يقارن **بين شيئين إمّا** لاتحادهما في الصّفة، وإمّا لاشتراكهما فيها، ويرى جابر عصفور أنّ "هذه العلاقة قد تستند إلى مشابهة حسية، وقد تستند إلى مشابهة في الحكم أو المقتضى الذهني الذي يربط بين الطرفين المتقارنين دون أن يكون من الضروري أن يشترك الطرفان في الهيئة المادية، أو في كثير من الصفات المحسوسة"[1]. وهذا الرأي الذي قدمه جابر عصفور يبرر **قدرة الشاعر الفنية بوصفه** مبدعا يسعى إلى تحقيق المتعة والدغدغة النفسية عند المتلقي، قصد إبراز المعنى المتوخي الذي يريد إرساله إليه، وكذلك بهدف ضمان تمكين المعنى المقصود في ذهن المتلقي.

من هذه الزاوية، نرى أن التشبيه يعتبر صورة وإن كانت صورة جزئية، إلاّ أن لها دورا هاما وفعالا في توضيح المعاني والأفكار التي يعبّر عنها **الشاعر، قصد** الوصول إلى الدلالات والإيحاءات الفنية التي لا نستطيع الوصول إليها إلا بوجود الصورة التشبيهية. من هذا المنطلق، سنحاول من خلال التأمل في الصوّر التشبيهية التي استخدمها الشّنفرى في لاميته، وذلك من أجل إدراك الجوانب المهمة في شاعريته، ونغوص في لاميته لندرك مدى اهتمام الشنفرى بالمحسوسات والمعقولات في بيئة الصّعاليك التي جسّدتها لامية العرب.

[1]- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص 188.

3- الصورة الاستعارية:

اقترنت الاستعارة بالتشبيه في التقييم النقدي والبلاغي القديم، حيث كان أكثر البلاغيين العرب القدماء يظهر تعاطفا قويا نحو التشبيه على حساب الاستعارة، وكان السبب معلوما ومعروفا؛ لأن التشبيه يحافظ على الحدود المتمايزة بين الأشياء كما أن التشبيه مهما أبعد وأغرب، أو حاول الشاعر أن يأتي فيه بالمستطرف والنادر والغريب، فإنه يظل محكوماً بالأداة، ويتجاوز المشبه مع المشبّه به وهما أمران يلغيان اختلاط المعالم والحدود، ويبقيان على صفتي الوضوح والتمايز. وثم فقد التقى البلاغيون العرب القدماء في تقييم الاستعارة في أحيان كثيرة بالمقاربة، ويطلب من التشبيه الندرة والغرابة والاستطراف. وبذلك يمكن أن يقال: إن تفضيل التشبيه، وإيثاره عند البلاغيين العرب

ن أمر يرتد إلى إيمانهم القوي بالتمايز والانفصال، ونفورهم من التداخل والاختلاط، ورفضهم لكل ما يبدو خروجا على الأطر الثابتة والمتعارف عليها على أي مستوى من المستويات[1].

يرى جابر عصفور أنه في ضوء هذا التصور، يتحدّد مفهوم الاستعارة في التراث البلاغي والنقدي بوصفها مرحلة أخرى من مراحل الاستخدام المجازي للغة بأنها "نقل المعنى من لفظ إلى لفظ لمشاركة بينهما مع طيّ ذكر المنقول إليه؛ لأنه إذا احتُرِزَ فيه هذا الاحتراز اختصّ بالاستعارة وكان حدّا لها دون التشبيه (...)"[2].

---

[1]- ينظر: جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص 217-218.

[2]- ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، الطبعة الثانية، دار الرفاعي، الرياض: 1983، 88/2.

فالاستعارة في الشعر تمثل –دائما- علاقة ما فهي عند عبد القاهر الجرجاني ليست مجرد نقل للفظ من أصله اللغوي لغرض المشابهة، وإنما هي "إثبات لمعنى لا يعرفه السامع من اللفظ، ولكنه يعرفه من معنى اللفظ (...)"[1]. أي أن مال الأمر في الاستعارة يعود إلى المعنى لا إلى اللفظ، ويضيف عبد القاهر الجرجاني أن "بيان هذا نعلم أنك لا تقول: رأيت أسدا، إلا وغرضك أن تثبت للرجل أنّه مساوٍ للأسد في شجاعته وجرأته، وشدّة بطشه وإقدامه، وفي أن الذعر لا يخامره، والخوف لا يعرض له، ثم تعلم أن السامع إذا عقل هذا المعنى، لم يعقله من لفظ: أسد، مع العلم بأنه رجل، إلا أنك إذا أردت أنه بلغ من شدّة مشاهدته للأسد ومساورته إياه، مبلغا يتوهم معه أنه أسد بالحقيقة"[2]. وهنا تتجلى قدرة الشاعر في التعبير عما هو معنوي بشكل محسوس يكشف عن تقريب الأشياء التي لا تدرك إلاّ بالعقل، ويجعلها مائلة للعيان، ليضمن بذلك رسوخ الصورة التي ضمّنها أبياته الشعرية.

على أن عبد القادر الجرجاني ربط بين الاستعارة والتشبيه، فقرر أن الاستعارة هي صورة مقتضبة من صور التشبيه؛ فمن خصائص الاستعارة "التي تذكر بها، وهي عنوان مناقبها، أنها تعطيك الكثير من المعاني باليسر من اللفظ، حتى تخرج من الصدفة الواحدة عدّة من الدّرر، وتجني من الغصن الواحد أنواعا من الثمر (...)[3]. كما أن الاستعارة عند عبد القاهر الجرجاني تقوم على إضفاء الصفات الإنسانية على غير ما هو إنساني، وخاصة الأشياء المعنوية، لذلك عبر عما هو قريب من التشخيص، يقول

[1]- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز في علم المعاني، تصحيح محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت 1982، 431.
[2]- دلائل الإعجاز: ص 431.
[3]- المصدر نفسه: ص 43.

د القاهر الجرجاني: "كما أنك ترى بها الجماد حياً ناطقا، والأعجمَ فصيحاً، والأجسامَ الخُرسَ مبنية، والمعاني الخفيفة بادية جليّة، وإذا نظرت في أمر المقاييس وجدتها ولا ناصر لها أعزّ منها ولا رونق لها ما لم تزنها، وتجد التشبيهات على الجملة غير معجبة ما لم تكنها. إن شئت أرتك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل، كأنها جُسِّمت حتى رأتها العيون، وإن شئتَ لطّفت الأوصاف الجسمانية حتى تعود روحانية لا تنالها إلاّ الظنون (...)"[1]، وبذلك ارتبط التشخيص عند عبد القاهر الجرجاني بفكرة التقديم الحسي للمعنى وتشخيصه، وبث الحركة والحياة فيه.

من هذا المنطلق، نرى أن التشبيه أو الاستعارة لا يحيل أحدهما أو كلاهما على معنى، وإنما يحيل على صورة غير صورة المقصود، مثل صورة الأسد لتشتق منها معنى شجاعة الأسد، ثم تمنحها للرجل؛ فهي **صورة داخل صورة، وبذلك فأنت من إحالة** إلى أخرى ثم إن صورة شجاعة الأسد ليست حقيقة في الرجل، وإنما هي عارية يُجعل بها للرجل منافعها فحسب، وإنما الأصل يبقى للأسد. من هنا فإن الفرق بين التشبيه والاستعارة، هو أن التشبيه يحتفظ للمشبّه والمشبه به، وكل ما يفعله هو أنه يربط بينهما، وأما الاستعارة فتدمج الواحد في الآخر، وتجعلها شيئا واحدا؛ فالتشبيه أقرب إلى تصو الواقع، أما الاستعارة فهي أمعن في الخيال لأنها تطمس الأشياء طمسا ستبدل بها أشباهها. وأصبح ينظر إلى الاستعارة على أنها علاقة لغوية تقوم على المقارنة شأنها في ذلك شأن التشبيه، لكنها تتمايز منه بأنها تعتمد على الاستبدال، أو **الانتقال بين الدلالات الثابتة** للألفاظ المختلفة، أي أن المعنى لا يقدّم فيها بطريقة

[2]- دلائل الإعجاز: ص 43.

مباشرة، بل تقارن أو يُستبدل بغيره على أساس مبدأ التشابه[1]. فإذا كنا نواجه في التشبيه طرفين أساسيين يجتمعان معاً؛ فإننا في الاستعارة نواجه طرفا واحدا يحلُّ محلّ طرف آخر ويقوم مقامه، لعلاقة اشتراك شبيهة بتلك التي يقوم عليها التشبيه.

والاستعارة بهذا المعنى مستقاة من التشبيه، إلاّ أنها تتجاوزه دلاليا؛ لأن تركيبها يحملنا على تناسي التشبيه، ويدعونا إلى تخيّل صورة مجازية جديدة، تترك في النفس أثرا جماليا؛ لأنها تتخلى عن التركيب الثنائي بين المشبه والمشبه به، وتستعمل تعبيرا مفردا، وكأن ليس هناك إلاّ شيء واحد نتحدث عنه؛ وهي من هذا المنطلق تعطي للإبداع قيمته، وأثره في النفس، حيث توهم المتلقي بتحديد المعنى بما تضفي عليه من أنواع الصوّر والتراكيب.

إن مسألة نشاط الاستعارة البلاغي أو الجمالي هي قضية معقدة تحتاج إلى مزيد من التوضيح؛ ذلك أن ثلة من النقاد يعتقدون أن جمال الاستعارة مرتبط بموقف جزء معين، ومن الصعب عليهم أن يوافقوا على أن الخيال البياني ينمو من خلال الإدراك الاستعاري، فضلا عن كونه ذا أثر إيجابي في تكوين المعنى، ويرى تامر سلوم أنّ بلاغة الاستعارة تتميز في النقد العربي القديم، بالمبالغة المألوفة والإيضاح والتلوين، ولكن نشاط الجمالي للاستعارة لا يحفل بهذه الدلالات المحدّدة، أو ينبغي ألا يكون هذا هدفه الأول.

من هنا تكون الاستعارة نشاطا لغويا خالقا للمعنى، كما أنها وسيلة من وسائل الإدراك الخيالي المتميز من التحليل والبيان المباشر والمدلول الثابت. وهذا الوصف هو

[1]- ينظر: جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص 220.

أدلّ على فاعلية الاستعارة وعلاقتها بموضوع الشعر، وصلتها بطبيعته التي تخضع لتقاطعات مستمرة، أو تتحدّد في ضوء عدم ثبات المدلول[1]. **وهذا متصل بالشعر الذي** يعدّ نشاطا لغويا خالقا للمعنى.

ولم يختلف النقاد في العصر الحديث عن النقاد العرب القدامى حول أهمية الاستعارة وتقديمها على التشبيه، وذلك لما يتحقق في الاستعارة من تفاعل وتداخل في الدلالة على نحو لا يظهر بالثراء نفسه والعمق **والتشبيه، ولما يتجلى من قدرة الاستعارة** على إدخال عدد كبير من العناصر المتنوعة داخل نسيج التجربة الشعرية، يقول ريتشاردز "إن العناصر اللازمة لاكتمال التجربة لا تكون دائما موجودة على نحو طبيعي، ولذلك فإن الاستعارة تخلق الفرصة لإدخال هذه العناصر خلسة (...)"[2]. وهذا معناه أن للاستعارة قدرة فائقة على منح العبارة الشعرية جدّة وحيوية تخرج عن نطاق المألوف والعادي. يضاف إلى ذلك كله أن الاستعارة تعدّ –في مفهوم النقد **الحديث- صورة فنية بلاغية جزئية ذات طاقات دلالية عميقة، كما أن دراستها هي** محاولة تكشف عن هذه الطاقات الدلالية المتحركة فالاستعارة ليست عنصراً إضافيا أو **زخرفيا كما ذكر** بعض النقاد، بل تعدّ الاستعارة مخرجا وحيدا لشيء لا ينال بغيرها؛ ذلك أن مهمّة الشعراء "أن يثيروا بألفاظهم المختارة، وصوّرهم الجيّدة كل ما يمكنهم أن يثيروه في نفس القراء من مشاعر وذكريات. ومن أهم هذه الطرائق التي يصطنعها الشعراء في أداء المعاني التشبيه والاستعارة. و للاستعارة في الشعر قيمة بالغة بحيث

[1]- ينظر: نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، الطبعة الأولى، دار الحوار، دمشق، سورية:1983، ص 296.

[2]- مبادئ النقد الأدبي، ترجمة محمد مصطفى بدوي، مراجعة لويس عوض، وسهير القلماوي، د.ط، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة:1963، ص 310.

يكاد يستحيل أن يكون الشعر شعراً بغيرها، وذلك لأن الشاعر يرى بين الأشياء التي تبدو منفصلة لا علاقة لإحداها بالأخرى، روابط وصلات، ما ربط بعضها ببعض كانت له استعارة أو تشبيه[1].

فالمتلقي يصل بقراءته للاستعارة إلى مرحلة الإعجاب، وذلك عندما يتمثل هذا المتلقي الإشارات الفنية المستوحاة من الصوّر الاستعارية، وقد ينفعل بها ويردّدها، أو يشهد بها؛ وهذا ما يقدّم مرحلة متقدّمة من الخطاب البلاغي والأسلوبي على مستوى الإبداع والتلقي.

ثم إن الشاعر عندما يعتمد على الاستعارة في خطابه الشعري، فإنه يرتقي بالمتلقي إلى مستوى متقدّم من القراءة والفهم الواعي؛ فيوظف ملكاته الشعورية والفكرية في تلقي النص الشعري والتفاعل معه، وهذا الأمر يحتاج إلى جهد مضاعف من الشاعر والمتلقي على حدّ سواء في عملية الإبداع والتلقي. من هنا نرى أن الصورة الاستعارية تمدر ما تقيم تداخلا بين عناصر الصورة من جهة؛ فإنها من جهة أخرى تقيم معادلا موضوعيا في الواقع المائل للعيان؛ ليفتح على أنقاضها عالما جديدا، يحدث هو أيضا تداخلا على مستوى بنية الجملة؛ فنرى الفعل يُسند إلى ما ليس له في الحقيقة، وتوصف الأسماء بما لا يتأتى لها أن توصف به في الواقع، ويضاف الاسم إلى ما لا صلة له في الطبيعة؛ وذلك إظهارا لملكة الشاعر وقدرته على استعمال استعاراته على المستوى الدلالي. فعلى هذا الأساس، سندرس الصورة الاستعارية في لامية العرب

[1]- ينظر: تشارلتن (هـ.ب): فنون الأدب، ترجمة زكي نجيب محمود، لجنة التأليف والنشر، القاهرة:1945، ص 80.

للشّنفرى بوصفها نوعا من التفاعل الدلالي الذي يفضي إلى بيان الخصائص الأسلوبية وطاقاتها الكامنة، وقيّمها الخامدة.

وأيّا كانت حدود الاصطلاح في تعريف التّشبيه عند القدامى . وحتّى المحدثين فإنهم يتّفقون على تعريف يكاد يتحد في مضمونه، فهو "علاقة مقارنة تجمع بين طرفين لاتحادهما أو اشتراكهما في صفة أو حالة أو مجموعة من الصفات والأحوال[1].

وقد وضع البلاغيون القدامى والمحدثون جملة من الضّوابط تتعلّق بالتّشبيه من حيث الأنواع ومن ناحية الأركان، وهي منتشرة بشكل واسع يكاد الحديث عنها يكون مبتذلا، وما يهمّني منها بدرجة أساسيّة هي الأغراض الجماليّة للصّورة التّشبيهيّة، وقد أوعزها البلاغيون . في الغالب . على المشبّه به، وعدّدوها في ضروب مختلفة[2].

والصّورة التّشبيهيّة عند الشّنفرى بلغ عددها في اللاّمية واحدا وعشرين صورة، تعدّدت أنماطها وصورها بحسب الأداة، بحسب نوع التّشبيه (من حيث ذكر الأداة ووجه الشّبه) ومن حيث نوع وجه الشّبه الذي يفصل التّشبيه إلى تمثيل وغير تمثيل، بالإضافة إلى تقسيم التّشبيه إلى أنماط من الوجهة الحسيّة أو المعنويّة المجرّدة، وسأعرض للتّشبيهات الواردة في اللاّمية بتقسيم التّشبيه إلى أنماط وصور مراعيا في ذلك البناء اللّغويّ للصّورة التّشبيهيّة، وكذلك الشأن بالنّسبة للإستعاريّة، وهذا ما تتطلّبه طبيعة البحث، بما في ذلك الجانب الأسلوبيّ وتأثيره البلاغيّ والجماليّ في الصّورة التّشبيهيّة...

---

[1]- د.جابر عصفور: الصّورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي.ط3. 1992، ص172

[2]- ينظر:الإمام الخطيب القزويني:الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق محمد عبد القادر الفاضلي، الكتب العصريّة، بيروت، ط2001،1،ص232 وما بعدها. وعبد الرحمن حنبكة الميداني:البلاغة العربية (أسسها وعلومها وفنونها)، ص171 وما بعدها. وعبد المتعال الصعيدي: البلاغة العالية (علم البيان)، مكتبة الاداب، القاهرة، ط 1، 2000، ص24 وما بعدها.

. النّمط الأوّل/ التّشبيه المرسل المجمل:

وهو التّشبيه الذي تذكر فيه الأداة ويحذف منه وجه **الشّبه**، ويعتبر هذا النّمط **الغالب على الصّورة التّشبيهيّة عند الشّنفرى، ولعلّ حذف وجه الشّبه يعطي التّشبيه** جمالا وبلاغة أكثر من وجوده، لأنّ **فيه طلب لإعمال الذّهن وتوظيف الخيال لتحديد الصّفة** المشتركة بين **الطّرفين، ويمكن تصنيف هذا** النّمط **من التّشبيهات** إلى صور، وهي **التّالية (وقد راعيت فيها نوع الأداة):**

الصّورة الأولى: أداة التّشبيه "كأنّ" وقد وردت في عشرة مواضع:

1. إِذَا زَلَّ عَنْهَا السَّهْمُ حَنَّتْ كَأَنَّهَا مُرَزَّأَةٌ عَجْلَى تُرِنُّ وَتُعْوِلُ

يحاول **الشّاعر** في هذا البيت وصف القوس، والملاحظ في هذا **التّشبيه أنّ** **الطّابع** الوجدانيّ **يتغلّب على الوصف الحسّيّ**، فهي (القوس) تصدر صوتا عند انطلاق السّهم منها يشبه صوت أنثى ثاكل . وقد قصد النّاقة تحديدا. تصرخ وتصيح لموت **رضيعها، فالسّهم ينسلّ** عن القوس كما ينسلّ الوليد عن أمّه، **فالصّورة التّشبيهيّة** سمعيّة أراد من خلالها **الشّاعر بيان مقدار وجه الشّبه، وهو ذلك الصّوت الذي يصدر من الطّرفين وما يتميّز** به من حدّة وضراوة، والنّمط التّركيبيّ لهذا **التّشبيه تصدّرت فيه الأداة وتلاها المشبّه وتأخّر عنهما المشبّه به.**

هذه صورة بعيدة عن **التّقرير الواقعيّ**، إذ بعد وصفه للقوس بأنّها من أصحابه **الّذين** لا يخذلونه وزيّنها ورصّعها، ينتقل إلى وصف أعمق وثيق الصّلة **بالتّجربة الإنسانيّة** فيسبغ عليها عاطفة **التّفجّع** والثّكل وكأنّها **تنسلّ عن وليدها الحيّ.**

فالقوس عند **الشّاعر ليست أداة وظيفيّة** تقتنى للقتال فحسب بل هي رفيقة الحياة والموت في رحلة الوجود، وقد أبدع **الشّاعر إبداعا جميلا** في هذه **الصّورة وفقا** لمعاناته، مسترفدا من البيئة والتّجربة **الخاصّة** وفقا لطبيعة الحدس والخلق، **"وهو أمر يفوق العقل ولاقبل لنا بإيضاحه وجلائه كلّه"[1].**

2. وَلاَ خَرْقٍ هَيْقٍ كَأَنَّ فُؤَادَهُ يظَلُّ به المُكَّاءُ يَعْلُو وَيَسْفُلُ

[1]- إيليا الحاوي: في النقد والأدب،دار الكتاب اللبناني بيروت،ط4، 1979 ج1، ص 388.

فالشّاعر في هذا البيت يبعد صفة الخوف عن نفسه عن طريق التّشبيه فيقول بأنّه: ليس ممّن يخاف فيقلقل فؤاده ويصبح كأنّه معلّق في طائر يعلو به وينخفض، ووجه الشّبه كان حالة الاضطراب التي يمكن أن تمسّ قلب الشّاعر المعلّق بهذا الطّائر. والغرض من هذا التّشبيه هو بيان حالة المشبّه في نفس السّامع بإبرازها فيما هي فيه أظهر وأقوى، ويكثر هذا النّوع عادة في تشبيه الأمور المجرّدة بصور حسيّة، كما الحال في هذا البيت.

3. مُهَلَّلَةٌ شِيبُ الوُجُوهِ كَأَنَّهَا قِدَاحٌ بِأَيْدِي يَاسِرٍ تَتَقَلْقَلُ

فيه يصف الشّاعر الذّئاب الجائعة الباحثة عن الطّعام، فإذا هي نحيلة من شدّة الجوع، بيضاء شعر الوجه، مضطربة كسهام بأيدي مقامر، فهي شبيهة بالسّهام في شدّة الضّعف والضّمور والهزال، وقد اتّسم هذا التّشبيه بوجود وصف سابق له (مهلّلة شيب الوجوه)، وذلك حتى تتيسّر الصّورة التّشبيهيّة بعدها وتتّضح، أمّا النّمط التّركيبيّ لهذا التّشبيه فهو مشكل من الأداة (كأن) والمشبّه (ها)، والمشبّه به (قداح بأيدي ياسر تتقلقل). والغرض من هذا التّشبيه هو بيان مقدار صفة الضّعف والنّحول، لأنّ الحقيقة معروفة والمقدار مجهول.

4. مُهَرَّتَةٌ فُوهٌ كأنَّ شُدُوقَهَا شُقُوقُ العصيِّ كَالِحَاتٌ وَبُسَّلُ

فهذه الذّئاب فاتحة أفواهها، واسعة الأشداق، كئيبة كريهة المنظر، كأنّها صورة عصيّ جافّة مشقوقة، والتّشبيه من الوجهة التّركيبيّة مماثل للصّورة السّابقة عدا أنّ المشبّه في الصّورة السّابقة ورد ضميرا يصف الذّئاب مجتمعة بينما هنا كان إسما ظاهرا يتعلّق بشيء من هذه الذّئاب وهي صورة الأشداق.

والغرض من هذا التّشبيه هو الكشف عن مقدار صفة القبح نتيجة هزال هذه الذّئاب وضعفها.

5. فَضَجَّ وَضَجَّتْ بِالبَرَاحِ كأنَّها وإِيَّاهُ نُوحٌ فَوْقَ عَلْيَاءَ ثُكَّلُ

هذا التّشبيه تكملة للّوحة السّابقة، التي تصف حالة هذه الجماعة من الذّئاب ووظف فيها الشاعر كلمة جماعة لا قطيع منها، لأنّ الشّاعر يرى فيها الأنس كل الأنس ولا يشعر بغربة نحوها. ولهذا فكلّ مصطلح "جماعة" أبلغ من مصطلح "قطيع". فقد اختار هذا الذّئب منها ليكون هو المصوّت والبقيّة تردّد، ولعلّ الشّاعر يرى نفسه مجسّدا في هذا الفرد من القطيع، الذي يصوّره وكأنّه في مأتم تنوح فيه الثّكالى فوق أرضية عالية.

وقد حافظ الشّاعر في هذا التّشبيه على النّمط التّركيبيّ الذي اعتمده في أغلب التّشبيهات السّابقة، وهو الوصف، متبوعا بالكشف عن حقيقته عن طريق التّشبيه، أمّا الغرض نفسه الذي قصد به أغلب التّشبيهات؛ بيان مقدار الصّفة، أي صفة الصّراخ والعويل الذي جعلها أشبه ما تكون بنساء فقدن أزواجهن أو أولادهن.

6. كَأَنَّ وَغَاهَا حَجْرَتَيْهِ وَحَوْلَهُ أَضَامِيمُ مِنْ سَفْرِ القَبَائِلِ نُزَّلُ

7. فَغَبَّتْ غِشَاشًا ثُمَّ مَرَّتْ كَأَنَّهَا مَعَ الصُّبْحِ رَكْبٌ مِنْ أُحَاظَةَ مُجْفِلُ

هاتان صورتان من مجموعة من الصّور تشكّل لوحة فنية تتآزر بعضها مع بعض لتخدم الصّورة العامّة للقطا وهي تسابق الشّاعر إلى ورد الماء، وقد استهلّها بتصوير شدّة عطشها، فيقول أنّي أرد الماء قبل القطا على الرغم من أنّها أسرع الطّيور، فتشرب

فضلاتي، وقد بلغ منها العطش مبلغه، تصوّت منه أحشاؤها، وهي مبالغة مقبولة فمهما كانت دقّة إحساس الشّاعر بعطش القطا، إلاّ أنّه لا يمكنه أن يصل. مهما بلغ من قدرة، أن يسمع صوت أحشائها، لكنّها مع ذلك تبقى صورة فنّية جميلة. وبعد تصوير عطشها ينتقل إلى وصف حركتها وسيرها، فيقول أنه سار والقطا قاصدا الماء، فكان سيره سريعا، عكس القطا التي كانت تتثاقل كسير من أرخى ثوبه، وهي صورة جزئية حيث شبّه ثقل السّير للقطا بسير المرخي ثوبه ولم يعالج المشابهة على مستوى أرفع وأشمل وأعمّ وهو سرعة السّير للطّرفين (الشّاعر والقطا) والذي يرخي ثوبه سيكون حريصا على نظافته. وكان الغرض من هذا التّشبيه أن يحطّ من قدرة القطا في السرعة، وهذا دليل على الاعتداد بالذّات، والإحساس بالتفرّد والتميّز.

ثم ينتقل لصورة أخرى عندما تركها ومضى إلى حاله، كيف تساقطت حول الحوض من شدّة العطش كأنّه تريد أن تتدارك شيئا فاتها، لقد برع الشّاعر في نقل جزئيات الصّور بكل دقّة، وتوظيفه لحواسه لاكتشاف خبايا تلك القطا، ووظّف سمعه ليسمع صوت أحشائها، ووظّف بصره ليبيّن طريقة سيرها وصورتها وهي تتساقط حول الحوض. والبيتان الآخران فهما يشكّلان جزءا هامّا من هذه الصّورة، ولذا استحال بترها من الأبيات السّابقة.

8. وَأَعْدِلُ مَنْحُوضًا كَأَنَّ فُصُوصَه كعَابٌ دَحَاهَا لاعِبٌ فَهِيَ مُثَّلُ

يصوّر الشّنفرى في هذا البيت ذراعه التي يعدلها، أي يتوسّدها، لكنّ هذه الذّراع ليست ككلّ الأذرع، فهي خالية من اللّحم، نحيلة لا تبدو فيها إلاّ المفاصل

صلبة كأنّها من حديد، فقد شبّهها بلعبة يلعب بها، فهي منتصبة، والصّورة التّشبيهيّة تؤكّد صفة النّحول والضّمور التي ما فتئ يسمّ بها نفسه مرّة، والذّئاب مرّة أخرى.

والبنية التّركيبية للتّشبيه كانت على المنوال نفسه الذي نسج به هذا النّوع من الصّور التّشبيهيّة التي تعتمد الأداة (كأنّ)، إذ يستهلّها بالوصف، ثم يدعّمها بالتّشبيه مستهلاّ إياه بالأداة، ويكون المشبّه بعد الأداة مباشرة، ويتأخّر عنهما المشبّه به، الذي عادة ما يفصّله بوصف توضيحيّ.

والغرض من التّشبيه في هذا البيت بيان مقدار صفة الضّعف والضّمور.

9. تَرُودُ الأَرَاوِي الصُّحْمُ حَوْلي كأنّها عَذَارَى عَلَيْهِنَّ المُلاَءُ المُذَيَّلُ

10. وَيَرْكُدْنَ بالآصَالِ حَوْلِي كَأَنَّني مِنَ العُصْمِ أدْفى يَنْتَحي الكِيحَ أعْقَلُ

هذان التّشبيهان ختم بهما الشّنفرى رائعته اللاّمية، ففي التّشبيه الأوّل وصف الأراوي السّوداء الضّارب لونها إلى الصّفرة، والأروّية هي أنثى التّيس، وقد شبّهها بمجموعة من الإناث العذارى عليهنّ ثوب الملاء الأسود، وقد التففن حوله وهنّ حات غاديات يجررن ثيابهنّ، والشّنفرى كوعل طويل القرن يمتنع في جبل عال، والطّريف في هذه الصّورة هو ذلك التّمازج والتّناغم التّقابليّ الذي حقّقه الشّاعر بين بني البشر من جهة والوعول من جهة ثانية.

وهذا التّناغم بين الطّرفين يؤكّد ذلك التكيّف الذي استطاع الشّنفرى أن يحقّقه مع مجتمعه الجديد، بالإضافة إلى تأكيده ذلك الانسلاخ والانعتاق وتلك القطيعة مع المجتمع القبليّ الذي سلبه حرّيته وكرامته وإنسانيّته.

وهو يشير من جانب آخر إلى "تقبّل المجتمع الحيوانيّ لهذا الضّيف الوافد في مفارقة نادرة تكشف زيف الواقع، وتؤكّد عكس ما هو سائد عن توحّش الحيوان، ويتّضح تقبّل مجتمع الحيوان له من التفاف إناث الوعول حوله في أمان[1] فالشّنفرى يعيش حالة اندماج مع هذا المجتمع الجديد، مجتمع الوحوش، حتّى إنّه ليتخيّل نفسه قد صار وعلا، لأنه يرى فيه قيم العدل والمساواة التي افتقدها عند بني البشر "وصورة الشّنفرى الذي استحال وعلا تتضمّن شفرة (خصوبيّة) وكأنها تعويض عن إحساس الشّنفرى بفقدان وظيفته الذّكورية في مجتمعه الأصليّ، فضلا عمّا توحي به الصّورة ذاتها (صورة التّزاوج) من امتزاج وتوحّد بين الإنسان والحيوان بحيث تذوب الفوارق بين المجتمعين ويتحوّلان إلى مجتمع واحد"[2].

الصّورة الثانية: أداة التّشبيه "كما": وهذه الأداة مشكّلة من الكاف التّشبيهيّة و"ما" المصدريّة وقد وردت هذه الأداة في أربع مواضع من اللاّمية:

1. وَأَطْوِي على الخَمْصِ الحَوَايا كَما انْطَوَتْ خُيُوطَةُ مارِيٍّ تُغَارُ تُفْتَلُ

يقدّم الشّنفرى نفسه في هذا البيت أنموذجا للنّفس الأبيّة المتعفّفة القانعة الصّابرة، وهي تواجه الظّروف القاسيّة بقوّة وشراسة. فالشّاعر في معركته هذه يقاوم الجوع فيطوي أمعاءه صبرا فتصبح لخلوّها من الطّعام يابسة ينطوي بعضها على بعض كأنّها حبال أتقن فتلها، "وهذه النّزعة التي تدع الإنسان سيّد نفسه حتى إزاء الضّرورات

[1]- د. فوزي عيسى: النص الشّعريّ وآليات القراءة، منشأة المعارف بالإسكندرية مصر،1997،ص 175.
[2]- نفسه، ص 176.

البيولوجية هي أصلا نزعة الحرية الفرديّة والاعتصام بكرامة الإنسان إزاء ما يحدّق به من عبوديات الحياة التي يخضع لها الآخرون دون فاجعة[1].

فهذه النّفس حرّة اختارت مقاومة الجوع وتتحمّل ما يترتّب عنه من آلام، مقابل الحياة الحرّة في غير ضيم أو مذلّة، "لعلّه أدرك أنّ الخضوع لحتمية الجوع هو الباب الذي يلج منه الهوان على الإنسان، فقد يخضع للآخرين وللمجتمع وللواقع كي يكسب رزقه. فهو يؤثر الجوع والتشرّد والتمرّد على أن يخضع كي ينالها"[2].

وحتما لو أكل الشّنفرى وطعم حتى يشبع فقد يكون ذلك على حساب كرامته. ويكون بذلك قد استسلم للواقع وقبل بالمذّلة والهوان، وتفقد الكرامة هذه منزلتها، "تلك الكرامة التي هي أشبه بوتر مشدود، رهيف، في غاية الرّهافة تطنّ عليه الهنّة اليسيرة"[3].

والصّورة التّشبيه التي استعان بها الشّاعر لكشف الحقائق السّالفة كان غرضها بيان حال المشبّه في نفس السّامع بإبرازها فيما هي فيه أظهر وأقوى، وهذا النّوع يكثر عادة في تشبيه الأمور المجرّدة بصور حسيّة.

2. وأغْدُو عَلَى القُوتِ الزَّهِيدِ كَمَا غَدَا أَزَلُّ تَهَادَاهُ التنَائِفَ أَطْحَلُ

في هذه الصّورة يشبّه الشّنفرى نفسه من فرط الجوع بذئب تتقاذفه الفلوات متنقّلا بين الشّعاب طاويا، وهذا التّشبيه نراه داعما للصّورة التّشبيهيّة السّابقة وإن كان

[1]- إيليا الحاوي: في النقد الأدبي، 01/ 374 و375.

[2]- إيليا الحاوي: في النقد الأدبي، 01 / 375.

[3]- نفسه، 374/01.

الفرق في اختيار المشبّه به؛ حيث ورد في السّابقة **صورة حسّيّة جامدة (خيوطه مفتولة)، بينما هو هنا أنيس الشّنفرى (الذّئب)**، ففي هذه **الصّورة التّشبيهيّة** "يتوحّد الإنسان بالحيوان في موقف بالغ الضّعف **والشّفقة حيث تذوب كلّ الفوارق والصّفات** أمام غريزة الجوع فيتماهى الشّنفرى / الإنسان . وهو يسعى إلى الحصول على القوت **الزّهيد بذئب جائع تتقاذفه الفلوات...."[1].**

والبنية التّركيبية لهذا **التّشبيه** لم تشذّ **عن الصّورة السّابقة من حيث الأداة ومن** حيث نمط **الطّرفين، كما أنّ الصّورة التّشبيهيّة اعتمدت وجه شبه ذا صورة مفردة**، أي لم يكن **التّشبيه تمثيليّا، وهو ديدن الشّاعر** في أغلب **التّشبيهات.**

أمّا غرض التّشبيه فهو بيان حالة (المشبّه "الجوع") في نفس السّامع **وهو نفس** الغرض في **الصّورة السّابقة الذّكر.**

3. تَوَافَيْنَ مِنْ شَتَّى إِلَيْهِ فَضَمَّهَا كَمَا ضَمَّ أَذْوَادَ الأَصَارِيمِ مَنْهَلُ

هذه **الصّورة التّشبيهيّة تكملة لتلك اللّوحة** التي رسم فيها الشّنفرى صورة القطا؛ **إذ شبّهها وهي تتوافد وتتجمّع حول الماء بقطيع من الإبل تتزاحم لأجل الشّرب**، فهذه صورة ثانية تعبّر عن ذلك الصّراع الذي يحياه **الشّاعر**؛ فإذا كانت **الذّئاب قد مثّلت** الجوع في **الصّورة التّشبيهيّة عند الشّنفرى، فإنّ القطا قد قدّمها لتمثّل مظهر العطش والظمأ، فالطّير تمثّل تكملة للصّورة الاجتماعيّة والنفسيّة للشّنفرى، "تكافح هي الأخرى من أجل البقاء، ولعلّ** المشهد هو من المشاهد الواقعية التي ألفها

[1]- فوزي عيسى: النص الشّعريّ وآليات القراءة، ص 164.

ومن خلالها تمثّل له العالم وكأنّه مجهد متهالك يكافح الأحياء على متنه كي يبقوا على قيد الحياة يرهقهم وينكد عليهم وجودهم كي يمنحهم البقاء"[1].

وهذه الصّورة تميّزت بطابعها الحسّي في الطّرفين: المشبّه والمشبّه به، أمّا وجه الشّبه الذي ورد محذوفا، فإنّه كان أحاديّ الوصف بسيطا، ولم يكن مركّبا منتزعا من متعدّد ليشكّل لنا صورة التّشبيه التّمثيليّ، فالتّشبيه في أغلب أضربه ورد غير تمثيليّ.

أمّا الغرض من التّشبيه فهو بيان مقدار صفة التّجمّع والكثرة التي أراد من خلالها توصيف هذا السّرب من القطا.

5 . فأيَّمْتُ نِسْوَانَا وأيْتَمْتُ إلْدَةً وَعُدْتُ كما أبْدَأْتُ واللَّيْلُ أليَلُ

هذه الصّورة التّشبيهيّة استهلّها الشّاعر بالكشف عن ممارساته في هذه الغزوة التي يمكن اعتبارها غزوة من نوع آخر؛ فهي ليست لإشباع غريزة الطّعام والشّراب كما عهدنا ذلك عند زمرة الصّعاليك الآخرين، ولكنّها إشباع لنزوته السّادية في القتل، فهو قتل لأجل القتل،: "قتل فكريّ، قتل نظريّ قتل سوداويّ وكأنه إذ يستولي عليه الظّلام تستولي عليه صورة القتل وتحتلّه، فتنفث فيه روح السّواد من نفحتها، فيغدو مثل السّواد رسول العدم والإبادة"[2]. فربط الشّنفرى بين سورة القتل وبين اللّيل لم يكن اعتباطيا بل كان تأكيدا منه على تلك الصّلة القويّة التي تربط بين الطّرفين وهو العدم والإبادة، ففي الليل فسحة للشّاعر يمارس فيها أفعال القتل في أفدح صوره وأبشع معانيه، لأنّ القتل أصبح بالنسبة إليه هو الفعل الحقيقيّ الذي يثبت من خلاله ذاته ويحقّق وجوده،

[1]- إيليا الحاوي، 391/01.

[2]- إيليا الحاوي: في النقد والأدب، ص 337/01.

ولعلّ التّشبيه الذي استعان به الشّنفرى كان لغرض التّأكيد على استمراريّة أعماله في دورة زمنّية لا تتوقّف (وعدت كما أبدأت)، ما دام العمل الذي يمارسه مشروعا حسب اعتقاده.

الصّورة الثالثة: أداة التّشبيه "الكاف": وهذه الأداة من أكثرها استعمالا في كلام العرب وقد تكون من أكثرها تأثيرا في نفس المتلقيّ، ولعلّ مردّ ذلك اعتماد هذه الأداة على حرف واحد في عملية الرّبط بين الطّرفين، فلو قارنّا بين الكاف كأداة وبين الفعل "يشبه" أو "يشابه" أو "يماثل" كرابط لوجدنا أنّ التّأثير البلاغيّ للأداة أكثر وأوقع في النّفس، وهذا ما يجعلني أرجح رأي البلاغيين، بأنّ البلاغة تعني الإيجاز، ويدخل في إطار الإيجاز اختزال اللّفظ من ناحية عدد الأحرف.

وقد وردت الكاف أداة للتّشبيه في خمسة مواضع من اللاّمية:

01. وإلْفُ هُمُومٍ مَا تَزَالُ تَعُودُهُ عِيَادا كَحُمَّى الرِّبْعِ أو هِيَ أثْقَلُ

هذه الصّورة التّشبيهيّة أقرب ما تكون إلى الصّورة السّابقة والاشتراك بين الصّورتين التّشبيهيتين كان على مستوى الأداة وعلى مستوى الطّرف الثّاني (المشبّه به) حيث استقاه الشّاعر من الحياة الإنسانيّة في منحاها الجسمانيّ، بل إنّنا نجد تطابقا بينهما؛ فهو مرضان تنبذهما النّفس البشريّة وتخافهما. والشّنفرى في هذه الصّورة يشبّه تلك الهموم التي حلّت به وعاودت عيادته بحمّى الرّبع التي تزور الإنسان، ثم تعود بعد أربعة أيّام.

فهو يكشف بهذا التّشبيه عن جانب من جوانب الصّراع في منحاه النّفسيّ الذي يخوضه في هذه الحياة، بما يقابل الصّراع الجسميّ الذي يخوضه في غزواته وغاراته

"إنّه الصّراع الإنسانيّ ضدّ الهموم الذاتيّة أو هموم النّفس التي تتكالب عليه تكالب حمّى الرّبع على الجسد فتهاجمه بضراوة وشراسة حتى يكاد يفقد القدرة على مقاومتها"[1].

والغرض من هذا التّشبيه هو بيان حالة المشبّه (هموم الشّاعر) في نفس السّامع ي فيه أظهر وأقوى، وهذا الغرض يكثر عادة في تشبيه الأمور المجرّدة بصورة حسّية.

2. فَإِمَّا تَرَيْنِي كابْنَةِ الرَّمْلِ ضاحيا على رِقَّـةٍ أحْفَى ولا أَتَنَعَّـلُ

3. فإنّي لَمَولَى الصَّبْرِ أجتابُ بَـزَّهُ على مِثْلِ قَلْبِ السِّمْعِ والحَزْمِ أفْعَلُ

هذان البيتان يجسّدان صورة المجتمع الحيوانيّ التي لا تفارق مخيّلة الشّاعر، إنّه يستحضرها ليكشف عن أزمة الفاقة وضيق العيش التي طالما عاناها، فهو يسير على الرّمال الملتهبة في الصّحراء المقفرة حافي القدمين، حاله كحال حيّة رقطاء سواء بسواء، ولا ريب أنّ لهذه الصّورة التّشبيهيّة دلالة نفسيّة تؤكّد الشّعور بالفاقة والحرمان الذي ما فتئ يذكره الشّاعر في أشعاره.

ودعّم التّشبيه الأوّل بصورة غيّر فيها الأداة باستعمال الأداة (مثل)، حيث اختار ولد الذّئب من الضّبع ليكون نظيره في العمليّة التّشبيهيّة، كلّ ذلك في معرض الإشادة بصفات القوّة والبأس والشّجاعة التي قد يزهو بها (السّمع)، والشّنفرى لا يرى نفسه إلاّ صورة مستنسخة منه، وتؤكّد في الوقت نفسه رغبة الشّاعر الملحّة في الاندماج بالحيوان.

[1]- فوزي عيسى: النص الشّعريّ وآليات القراءة، ص169.

وقد كان الغرض من هذا التّشبيه هو بيان حال الشّاعر المفتقد لأبسط أسباب العيش، وما يعانيه من عوز وإملاق، مع التّأكيد على شجاعته وقوّته بما يكفل له إثباتا لذاته وتحقيقا لوجوده.

4. فَإِنْ يَكُ مِنْ جِنٍّ لأَبْرَحُ طَارِقًا وإن يَكُ إنْسًا مَا كَهَا الإِنْسُ تَفْعَلُ

هذا البيت جزء من وصف مشهد ما بعد الإغارة، حيث يصف حال أهل الحيّ الذين توزّعوا إلى فريقين (سائل ومسؤول) وقد أخذ الموقف بألبابهم نظرا للسّرعة التي تمّت بها العمليّة ولوحشيتها وقوّتها، فأصبحوا يتساءلون متحيّرين عن مصدر هذه الإغارة. والملفت للنّظر في هذا التّشبيه ذلك الاختزال في الحذف: (ما كها الإنس تفعل) إذ حذف اللفظة الدّالة على الإغارة بعد كاف التّشبيه وها الإشارة استجابة لما تتطلبه رواية الحدث من سرعة وإيجاز[1].

والغرض من هذا التّشبيه هو بيان حالة المشبّه في نفس السّامع بإبرازها بما هي فيه أظهر وأقوى.

5. وَخَرْقٍ كظَهْرِ التُّرْسِ قَفْرٍ قَطَعْتُهُ بِعَامِلَتَيْنِ، ظَهْرُهُ لَيْسَ يُعْمَلُ

هذه صورة من صور تحدّي الطّبيعة، يبرز فيها الشّنفرى وهو يخوض في أرض شبّهها بظهر التّرس، وهو يقطعها عدوا على رجليه، آنسا بما فيها من وحوش، لا يأبه بما يخافه غيره من النّاس، أولئك الذين يخشون قطع هذا الطّريق لأنّهم عاجزون على توفير الأمن والحماية لأنفسهم بينما الشّنفرى يفخر بتحدّيه لكلّ مظاهر ذلك الخوف. وقد استقى الشّاعر المشبّه به من البيئة الطبيعيّة التي يحياها، فهي وسيلة الحرب التي يعرفها أكثر من غيرها ويدرك ماهيتها وصفاتها الجزئيّة، ولا يمكن أن تغيب عن ناظريه إن أراد توظيفها في العملية التصويريّة.

[1]- فوزي عيسى: النص الشّعريّ وآليات القراءة، ص173.

الصّورة الرابعة: أداة التّشبيه "مثل":

هذه الأداة **إسم معرب بالحركات، يرد مضافا، إضافته تكون للمشّبه به وقد** وردت في البيت التالي:

. فَإِنِّي لَمَوْلَى الصَّبْرِ أَجْتَابُ بَـزَّهُ عَلَى مِثْلِ قَلْبِ السِّمْعِ وَالْحَزْمِ أفْعَلُ

هذه **الصّورة التّشبيهيّة وردت تكملة للتّشبيه بالأداة الكاف.**

النّمط الثّاني/ التّشبيه البليغ:

وهو التّشبيه الذي تحذف منه الأداة ووجه الشّبه، وبلاغته تكمن في جعل **الطّرفين شيئا واحدا لا شيئين متماثلين، وقد ورد هذا** النّمط **من التّشبيهات** في أربعة **مواضع:**

1. هُمُ الأهْلُ لا مُسْتَوْدَعُ السِّرِّ ذائعٌ لَدَيْهِمْ وَلاَ الجَاني بما جَرَّ يُخْذَلُ

يعلن الشّاعر في هذا البيت مع ما سبقه من أبيات أنّه **قد قطع صلته بقومه** وبالمقابل يؤذن بانضمامه إلى عالم جديد، عالم أرحب "لا يعسر على الحرّ أن يعثر فيه على مقرّ يهنأ فيه، فينأى عن الهوان ويعتزل[1]. وقد عقد المشابهة البليغة في هذا البيت بينه وبين أولئك الوحوش الذين كان يرى فيهم الأنس وقرّة العين كالتي يجدها الإنسان العادي في أهله من بني البشر، وقد بات يفرح بمعايشته البهائم والوحوش "متعزّيا بأنّ الوحوش لا تؤذي مثل الإنسان ولا تغدر ولا تتآمر ولا تخذل في الموقف الحرج"[2].

[1]- إيليا الحاوي: في النقد والأدب،01/ 389.

[2]- نفسه،ص389.

بل إنّه يرى في هذا المجتمع الجديد صورة المثاليّة والتّماسك "حيث تحافظ كلّ فصيلة على أفرادها فلا يخذل أحد مهما ارتكب من أخطاء وحيث الاعتزاز بالقوّة والبسالة"[1].

وقد استغنى الشّنفرى عن أداة التّشبيه في المواضع التي يمكن اعتبارها شديدة الحساسيّة بالنّسبة له لأنّها تعبّر عن موقف مبدئيّ اختاره الشّاعر يتعلّق بمصيره، واختاره عن روّية وتعقّل لا عن خوف أو جنون. إنّه الانتقال إلى عالم مواز، أهله الضّباع والذّئاب والنّمور والأسود. فوجود أداة التّشبيه في مثل هذه المواضع قد يضعف الصّورة التّشبيهيّة في نظر الشّاعر ويجعلها باهتة لا تعبّر عن قرار مصيريّ اتّخذه ونفّذه.

والغرض من هذا التّشبيه هو تقريب صورة المشبّه (عالم الوحوش) إلى ذهن المتلقّي وإظهار حقيقته.

02. وَلاَ خَرْقٍ هَيْقٍ كَأَنَّ فُؤَادَهُ يظَلُّ بِهِ المُكَاءُ يَعْلُو وَيَسْفُلُ

يبقى الشّاعر في سياق النّفي والإثبات، فهو ينفي عن نفسه الخوف فيكون شبيها بالهيق (ذكر النّعام) والذي يعرف بشدّة نفوره وخوفه، وقد استعاض الشّنفرى عن المشبّه بالنّفي، إذ أنّ الأصل هو: أنّني لست هيقا... والغرض من هذا التّشبيه هو الكشف عن حال المشبّه.

[1]- فوزي عيسى: النص الشّعريّ وآليات القراءة، ص161.

03. أَوِ الخَشْرَمُ المَبْعُوثُ حَثْحَثَ دَبْرَهُ مَحَابِيضُ أَرْدَاهُنَّ سَامٍ مُعَسِّلُ

في هذه **الصّورة التّشبيهيّة** يحاول **الشّاعر** من خلالها أن يثير في القارئ شيئا من **الشّفقة** على عالمه المفضّل، عالم **الذّئاب، فهو يشبههم بالنّحل** المفزعة، التي أزعجها مشتار العسل عن بيوتها بعوده، وهذه **الصّورة التّشبيهيّة ورد فيها المشبّه** به معطوفا بـ **(أو) على الذّئب** الأزلّ في البيت السّابع **والعشرين من اللاّمية، فالسيّاق هو الذي يكشف عن الطّرف الأوّل** في المشابهة (المشبّه) وقد كان الغرض من هذا **التّشبيه بيان** حالة **المشبّه** (الذّئاب الجائعة) وتقريب صورتها إلى ذهن **السّامع بإبراز حقيقتها والكشف عن مقدارها.**

04. وَلاَ جُبَّإٍ أَكْهَى مُرِبٍّ بِعِرْسِهِ يُطَالِعُهَا فِي شَأْنِهِ كَيْفَ يَفْعَلُ

والتّشبيه البليغ في هذا البيت كان لغرض إبداء الاستهزاء والتهكّم، ولم يستعمل هذا الغرض في **التّشبيهات** التي وظّفها **سابقا.**

خلاصة القول فيما يخص **الصّورة التّشبيهيّة** في لامية الشّنفرى ما يلي:

1. **وظّف الشّاعر الصّورة التّشبيهيّة** بأنماط محدودة من حيث ذكر الأداة ووجه الشّبه؛ إذ ورد **التّشبيه على نمطين:**

أ. **التّشبيه المرسل المجمل:**

وهو ما ذكرت فيه الأداة وحذف منه وجه الشّبه. وشيوع هذا النّمط **كان** ظاهرا في اللاّمية.

ب . التّشبيه البليغ:

الذي تحذف منه الأداة **ووجه الشّبه** معا وقد ورد في أربعة مواضع.

2 . أدوات **التّشبيه** الواردة في اللاّمية توزّعت بين أنماط مختلفة، وعلى أساس ذلك تباينت أعدادها. فكانت صورتها كالتالي:

الأداة	كمّ الورود
كأنّ	11
كما	04
الكاف	05
مثل	01

نلاحظ تفاوتا بين هذه الأدوات من حيث الشّيوع، وقد رأينا كيف أنّ أدوات التّشبيه تتمايز فيما بينها من حيث البعد البلاغيّ والجماليّ. ورغم أنّ تلك الصّور التّشبيهيّة قد لعبت دورا هامّا في الكشف عن الدّلالات السياقيّة، إلاّ أننا نلمح عدم اهتمام الشّاعر بتجويدها.

. أما الأغراض المستفادة من **التّشبيهات**، فقد كانت محدودة؛ كبيان حالة المشبّه في نفس السّامع، أو تقريب صورة المشبه إلى ذهن المتلقيّ وبيانه إذا كان غير معروف الصّفة قبل المشبّه، وبيان مقدار الصّفة قوّة وضعفا، إذا كانت حقيقتها معروفة ولكنّ مقدارها مجهول.

. التّشبيهات الواردة في اللاّمية تخلو من النّمط التّمثيليّ. ولا ريب أنّ الصّورة التّشبيهيّة التّمثيليّة تعتمد على التّجويد والتّفنّن في التّركيب لخلق وجه شبه منتزع من متعدّد، وهذا ما تفتقد إليه الصّورة عند الشّنفرى.

. أمّا المصدر الأساسيّ الذي استمدّ منه الشّنفرى مادة لصوره التّشبيهيّة ذات الطّابع الحسيّ فهو تلك البيئة البدويّة القاحلة التي عاش في خضمّها؛ متأثّرا بما فيها من معالم القساوة ومظاهر الخشونة، ويمكن أن نحصر ذلك في منابع ثلاث:

أ). **عالم الحيوان:**

ويشكّل هذا العالم المعِين الأساسيّ الذي استند إليه في عمليّة التّصوير، وقد كان هذا العالم متعدّد الأصناف، وإن كان أغلبها من الوحوش والذّئاب والحيوانات غير المستأنسة.

ب). **الحياة الإنسانية:**

بما فيها من مظاهر اجتماعيّة واقتصاديّة ونفسيّة وجسديّة.

ج). **البيئة الطّبيعيّة:**

ويعتبر هذا المنبع من أقلّ المنابع توظيفا في شعره، ومردّ ذلك ما ذكره الدّكتور يوسف خلّيف: «ولست أرى سببا لهذا سوى شغل الصّعاليك بكفاحهم في الحياة من أجل العيش عن التأمّل في الطّبيعة»[1].

[1]- فوزي عيسى: النص الشّعريّ وآليات القراءة، ص 306.

ولعل المستقرئ لتلك الملاحظات السّابقة يدرك ذلك الاهتمام الخافت بالتّصوير، "ونزوع الشّاعر نحو هذا التّوظيف المحدود لأنماط التّشبيه، يؤكد تلك السرعة الفنيّة التي وسمت شعر الشّنفرى ورفاقه من الصّعاليك، وقد كان من مظاهر هذه السّرعة «خفوت الصّنعة الفنّية»[1].

فالنّاظر في شعر الشّنفرى لا يكاد يلمح تجويدا لتلك الصّور ولا اهتماما حتّى من حيث التّنوّع وهو ما تؤكّده الأنماط المعتمدة من طرف الشّاعر. وهذه السّرعة الفنيّة ما هي إلاّ «حديث سريع يتدفّق من نفس الشّاعر دون أن يحرص عليها الشّعراء المحترفون. والواقع أنّ حياة الشّاعر الصّعلوك لم تكن بالتي تتيح له من الفراغ والاطمئنان ما يجعله يتمهّل في عمله الفنيّ أو يتأنّى فيه»[2].

وقد أوعز النّقّاد تلك السّرعة الفنّيّة التي وسمت شعر الشّنفرى، إلى نمط الحياة الاجتماعيّة الذي يعتمد الاندفاع والعدو، فهو يجري حافي القدمين منطلقا راكضا، يسابق الرّيح، لا يشقّ له غبار وهو يذكر ذلك في شعره، بل ويفخر به، كلّ ذلك ولّد في الشّاعر نزعة نحو السّرعة الفنّية في الإنتاج الشّعريّ، فهي إذا صدى نفسيّ منبثق من "اللاّشعور" لتلك السّرعة التي اعتمدت عليها حياته.

[1]- فوزي عيسى: النص الشّعريّ وآليات القراءة، ص306..

[2]- نفسه: ص، 306.

ثانيا / الصّورة الإستعارية:

إنّ تناولي للاستعارة كضرب من ضروب التّصوير يدفعني . دون اختيار . إلى مقاربة اصطلاح المجا على اعتبار أنّ الاستعارة هي نوع من أنواع المجاز اللّغويّ، و«المجاز مشتقّ من جاز الشيء يجوزه إذا تعدّاه»[1].

أمّا في الاصطلاح فالمجاز هو «اللّفظ المستعمل في غير ما وضع له في اصطلاح به التّخاطب، على وجه يصحّ ضمن الأصول الفكريّة واللغويّة العامّة، بقرينة صارفة عن إرادة ما وضع له اللّفظ»[2].

وقد عرف البلاغيون المجاز إلى تعريفات كثيرة وقسموه إلى أقسام مختلفة عقليّ[3] ولغويّ[4].

كما شرحوا الاستعارة[5] وجعلوها أضربا مختلفة ومتنوعة وهي لون من ألوان لتصوير البلاغي، ووجه من أوجه المجاز، وإن كان يخالفه ويخالف الأنواع الأخرى

---

[1]- د.بكري شيخ أمين: البلاغة العربية في ثوبها الجديد (علم البيان)، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 2001،7 ص 67

[2]- عبد الرحمن حسن حنبكة الميداني: البلاغة العربية،218/2.

[3]- عرف عبد الرحمن حسن حنبكة الميداني المجاز العقليّ «يكون فيه الإسناد بين مسند ومسند إليه... كإسناد القيام إلى ليل العابد وإسناد الصّيام إلى نهاره، مع أنّ الإسناد الحقيقيّ يقتضي أن يسند القيام والصّيام إلى شخص العابد»، البلاغة العربية. 218/2.

[4]- ويرى فوزي عيسى ن المجاز اللّغويّ يكون في مجالات الاستعمال اللّغويّ في غير معناه الذي وضع له في اللّغة لعلاقة من علاقات المجاز، ويقابله الحقيقة اللّغوية (النص الشّعريّ واليات القراءة، 218/2).

[5]- يقول بكري شيخ أمين أن الاستعارة "تشكّل وجها من وجوه المجاز اللّغويّ لعلاقة هي المشابهة مع قرينة ملفوظة أو ملحوظة تمنع إرادة المعنى الحقيقي.(البلاغة العربية في ثوبها الجديد، ص 101.)

لمجاز في العلاقة إذ تكون في الاستعارة هي المشابهة فقط بينما في المجاز المرسل هي غير المشابهة، وأكّد البلاغيون في مضارب أخرى على أهميّة التّصوير بضرب الاستعارة[1].

ولا ريب أنّ الاستعارة التي تستثير إعجاب الأذكياء ذوّاقي الأدب ويتشبّه لاصطيادها البلغاء هي التي تتميّز بغرابتها وعدم ابتذالها، أي أن يكون المنطلق في تحديد القيمة الجماليّة للصّورة الاستعاريّة هو كسر أفق الانتظار . على حد تعبير نقاد الحداثة . وتحقيق اللاّ توقع عند المتلقّي.

وقد لقيت الاستعارة من طرف اللّ يين المحدثين اهتماما بالغا ورأوا بأنّها الأساس الذي به تتمايز اللّغة الشّعريّة عن الاستعمال المنطقيّ للّغة، وذلك في إطار قانون الانزياح الذي يفرضه منطق التّغايرية في الخطاب الشّعريّ، فجون كوهين يرى . صدد حديثه عن الاستعارة . أنّ مصدر شعريّتها لا يكمن في كونها علامة لهوس بل مصدرها هو كونها استعارة أي طريق للدّلالة على محتوى كان بالإمكان التّعبير عنه بلغة مباشرة دون أن يفقده ذلك شيئا من ذاته[2].

فالباحث عن شعريّة الصّورة لا يجدها في صورتها التّقريريّة المباشرة بل في انزياحاتها التي تحقّق ما ندعوه بالتّنافر. هذا التّنافر في الأسلوب أو المنافرة الدّلاليّة هي الأساس في شعريّة الصّورة. وهنا تثار إشكالية لم يستطع الأسلوبيّون حلّها؛ هل الصّورة الشّعريّة أساسها المنافرة الدّلاليّة بين الطّرفين؟ وإن لم تكن كذلك هل يمكن أن تستثنيها

[1]- ويقول بكري شيخ في الاستعارة:"أنها قمّة الفنّ البيانيّ وجوهر الصّورة الرّائعة والعنصر الأصيل في الإعجاز، والوسيلة الأولى التي يحلّق بها الشعراء وأولو الذّوق الرّفيع إلى سماوات من الإبداع ما بعدها أروع ولا أجمل ولا أحلى(المرجع نفسه. ص 100).

[2]- جون كوهين بنية اللّغة الشّعريّة، ص 40.

من الصّور؟ فالتّشبيه مادام يحتفظ بدلالته المعجميّة في العمليّة التّشبيهيّة لا يستحقّ إذن إسم صورة بخلاف الاستعارة!.

والمنافرة الدّلاليّة التي توجب أحقّية تسمية الصّورة لو تأمّلنا في تراثنا البلاغيّ لوجدنا أثرها جليّا، فقد أشار إليها الجرجاني وقال بأنّ وجودها في التّشبيه أساس جمال الصّورة الشّعريّة. وقد كان إلحاح النّقاد على المنافرة الدّلاليّة في الصّورة الشّعريّة هدفه رفع درجة اللاّ توقع عند المتلقّي كي تحقّق الصّورة القدرة الجماليّة والانجاز الفنّيّ. فالصّورة الشّعريّة لا تحرّك النّفس وتهزّ شعور المتلقيّ إلاّ إذا كانت السّمة المشتركة ـ على صعيد الصّورة الاستعاريّة ـ قد تحقّقت بين شيئين متباينين مختلفين.

لكن ما أغفله لفيف من النّقّاد المعاصرين أنّ جماليّة الصّورة الشّعريّة لا يقوم على أساس المنافرة الدّلاليّة المتمثلة في الصّورة الاستعاريّة فقط، بل إنّها تتّسع لتشمل الكثير من صور التّشبيه المتولّدة من التّقريب بين واقعتين متباعدتين بغضّ النّظر عن طبيعتها ودرجة فنّيتها، لأنّ فنّية الصّورة تختلف من نصّ إلى آخر ومن شاعر إلى آخر.

أمّا الصّورة الاستعارية في شعر الشّنفرى فلم تكن بأكثر حظّا من الصّورة التّشبيهيّة من حيث الوفرة والاهتمام بجودة التّصوير فيها، فالشّاعر لم يول هذا النّوع من التّصوير أهميّة تذكر، وحتى ما ورد منه كان عفويا، أي دون قصد ولا تكلّف.

وقد حاولت إحصاء الصّورة الاستعاريّة للوقوف على جماليات التّصوير الفنيّ عند الشّنفرى، فوجدت أنّها امتداد للسرعة الفنّية التي عهدناها في الصّورة التّشبيهيّة، فلم يفرغ لفنّه وتجويده، ليصل إلى الصّورة المثالية التي تمكّنه من دخول المنافسة مع الشّعراء، على الطّريقة التي يتبارى بها شعراء زمانه من أبناء بيئته ممّن ينتمون إلى شعراء

القبيلة، وإنّما كان الشّر عنده وسيلة يسجّل بها مفاخره، أو ينفّس به عمّا يضيق به صدره من تلك "العقد النّفسيّة التي امتلأت به أعماق نفسه، أو يدعو بها إلى مذهب في الحياة لعلّه يجد من يؤمن به وينظّم إليه"[1].

وكي لا نبخس الشّاعر حقّه، بعدم وجود الصور الاستعاريّة، بل إنّنا نجده يوظفها أحيانا لتؤدّي المعنى بجمال وإبداع، ونظرتنا الفاحصة لهذا النّمط من الصّور كشفت عن افتقار اللاّمية للصّور الاستعاريّة التي تعتمد الرّمز، أي التي يحذف منها لفظ المشبّه ويصرّح بالمشبه به، وهي التي يدعوها البلاغيون "الاستعارة التّصريحيّة" فكل ما وردمن استعارات كانت مكنّية، أي حذف فيها لفظ المشّبه به مع الإبقاء على أحد لوازمه، أي صفة من صفاته.

وهذه النّماذج من الصّور البلاغية الاستعاريّة:

1. إِذَا الأَمْعَزُ الصَّوّانُ لاقَى مَنَاسِمِي تَطَايَرَ مِنْهُ قَادِحٌ وَمُفَلَّلُ

هذه الصّورة من أروع الصّور الاستعاريّة التي وظّفها الشّنفرى، فهو يجسّد نفسه في صورة بعير يعدو، ولا أحد ينكر أهمّية العدو بالنسبة للشّاعر؛ إذ كان يفخر بذلك ويعدّده في كثير من المواضيع، ذلك لإيمانه الرّاسخ بأن النّجاة من المآزق الحرجة لا تكفله إلاّ رجلاه، كما يعتقد أنّ سرعة العدو تعتبر من الميزات التي تفرّد بها وإخوانه من الصّعاليك على بني البشر، لذلك فهو لا يتأخر في المفاخرة بها وبأسبابها وعلى رأسها تلك الأرجل الخفيفة الحركة، والمنبسطة من الأسفل، لتشبه خفّي البعير كي تساعده على سرعة العدو.

[1]- يوسف خليف: الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، ص 293.

فالشّنفرى يشبّه نفسه بالبعير. فحذف المشبّه به وأبقى على أحد لوازمه (مناسم)، على سبيل الاستعارة المكنّية، كما وردت الصّورة حسّية بطرفيها، فالاستعارة على ذلك الأساس أصليّة.

2. دَعَسْتُ على غَطْشٍ وَبَغْشٍ وَصُحْبَتي سُعَارٌ وإرْزِيزٌ وَوَجْرٌ وَأَفَكَلُ

في هذه الصّورة الاستعاريّة أكّد الشّنفرى على تحدّيه لنواميس الطّبيعة وأعراف النّاس والمجتمع؛ إذ اختار أصحابا له على غير طريقة الآخرين، إنّه يصاحب الغطش (الظلمة الشديدة) و البغش (المطر)، والسّعار (الحرّ الذي يشعر به الإنسان حين يشتدّ عليه الجوع)، والإرزيز (البرد الشّديد)، والوجل (الخوف)، والأفكل (الرّعدة من الصقيع). فهو لم يترك شيئا مما يخافه الإنسان إلاّ وذكره مبيّنا تصدّيه له وترويضه.

وقد اختار الشّاعر في هذه الصّورة لفظ (صحبتي) بدل (أصاحب) ليؤكد من خلاله عزّة نفسه وأنفته؛ إذ لو قال (أصاحب) لاعتقد السّامع أن الشّاعر يسعى إلى البحث عن صديق فيكون ذلك منطلقا لإشفاق الآخرين عليه، وهو حتما لا يرضى بذلك، أمّا (صحبتي) فهي تدلّ على عقد اتفاق بين طرفين دون تنازل يذكر من أحدهما للآخر، كما تدلّ على قوّة الصّلة الرّابطة بين الطّرفين.

أمّا من الوجهة البلاغيّة فالشّاعر يجسّد هذه المظاهر الطّبيعيّة الموحية بالخوف والارتياع في صورة الإنسان المصاحب، حذف المشبّه به وأبقى على أحد لوازمه (صحبتي) على سبيل الاستعارة المكنّية.

03. وَيَومٍ مِنَ الشِّعْرَى يَذُوبُ لُعَابُهُ أفاعِيهِ في رَمْضائِهِ تَتَمَلْمَلُ

يصف الشّنفرى في هذا البيت يوما من أيام **الصّحراء الحارّة** التي تتميّز بشدّتها حتى يخيّل إلى السّامع والمشاهد وهو يرى السّماء بوجود خيوط من أثر الرطوبة. تشبه خيوط العنكبوت، فقد شبّه الشّنفرى هذا اليوم الحارّ بالعنكبوت التي تطلق لعابا. وقد حذف المشبّه به وأبقى على أحد لوازمه (يذوب لعابه) على سبيل الاستعارة المكنّية، وقد ورد المستعار في هذه الصّورة لفظا جامدا، أي أنّ الاستعارة معدودة من النّمط الأصليّ.

خلاصة الوصف:

لقد تميّزت الصّورة ستعاريّة والمجاز بصورة أعمّ بالبساطة، وعدم إيلائها اهتماما من الشّاعر. وما ذكر منها كان لغرض التّوضيح لا غير، بعيدا عن كلّ صنوف التكلّف والصنعة الفنيّة التي قد نجدها عند بعض شعراء بيئته.

وقد اتّسمت الصّورة الاستعاريّة -كما سلف- باعتمادها نمطا واحدا باعتبار طرفيها، وهي الاستعارة المكنيّة، كما تميّزت بندرتها للأسباب المذكورة آنفا، بالإضافة إلى أسباب أخرى أراها جديرة بالذّكر، وهي:

1 . اعتماد الشّنفرى الطّابع القصصيّ في شعره والارتكاز على الواقعيّة في العرض بعيدا عن صنوف البيان من استعارات وتشبيهات وغيرها.

2. اعتماد النّمط المقطوعاتي الذي يجد فيه **الشّاعر** نفسه غير متفرّغ للتّجويد الفنّيّ **والتّ**صوير المبدع، فهي مساحة ضيّقة للإبداع، تكاد تكفي لعرض الفكرة والحدث. فهو لا يجد مساحة زمنيّة ولا مكانيّة كافية للإبداع في التّصوير.

3. نزعة التمرّد التي وسمت حياته الاجتماعية، وولّدت في نفسه ميلا إلى كسر النّمطيّة التي اتّسم بها الأدب القبليّ (في مقابل الأدب الصّعلوكي).

فكان التّغيير عند الشّنفرى وغيره من الشّعراء الصّعاليك قد مسّ جوانب فنّية ولغوية قد تبدو محدودة، لكنّها رغم ذلك تؤسس لمذهب شعريّ يبقى الباب مفتوحا لدراسات أعمق تكشف عن أبعاد جماليّة وإبداعيّة أكثر في شعر هذا الصّعلوك وغيره ممّن آمنوا بفكرته وأخذوا بمذهبه.

المواد الصوتية:

اهتم اللغويون والبلاغيون على حدّ سواء بما أطلقوا عليه: القيمة التعبيرية للحرف أو اللفظة؛ فقد أفاض جَلال الدين **السيوطي**[1]، وتحدث عنها، لما لها قيمة في توجيه مقصدية النص الأدبي، والشعري، ولن نستقصي جميع الآراء المتعلقة بالقيمة التعبيرية، وإنما نشير إلى أهمّها. فقد تناول ابن جني مدارسة القيمة التعبيرية في كتابه **(الخصائص)**، يقول: **"إن أصل اللغات كلّها إنّما هو من الأصوات المسموعات كدوي الريح، وحنين الرعد، وخرير الماء (...)"**[2]، ويضيف في موضع آخر من كتابه (...) فأما مقابلة الألفاظ بما يشاكل أصواتها من الأحداث، فباب عظيم"[3].

يظهر أن ابن جني يولي أهمية بالغة للدور الأساسي الذي تقوم به أصوات الألفاظ في إبراز القيمة التعبيرية في توجيه معاني النص ومقصديته، فقد فصّل ابن جني في توضيح ذلك في باب وسمه بباب في إمساس الألفاظ أشباه المعاني، يقول: "توهّموا في صوت الجُندُب استطالة وتقطيعاً ومدّاً؛ فقالوا: في صرّ، صرصر (...) أن المصادر الرباعية المُضعّفة تأتي للتكرير: الصلصلة، القعقعة"[4].

وقد وضّح ابن جني كل ذلك بأمثلة توضيحية، وهذا الأمر تعكس نظرته الثاقبة، ويعكس بلا شك وجهة نظر كانت شائعة في عصره؛ فهو يجعل لكل صوت

---

[1]- ينظر جلال الدين السيوطي: المزهر، طبعة القاهرة، مصر:1958، 48-54.

[2]- ابن جني: الخصائص، نشر مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة:1952، 46/1.

[3]- المصدر نفسه: 145/2.

[4]- الخصائص: 145/1.

دلالة ذاتية تميّزه من غيره من الأصوات، كما تتميّز به كل لفظة من غيرها من الألفاظ[1].

أما البلاغيون، فقد درسوا القيمة التعبيرية للألفاظ، واهتموا بما يحقق المتعة الموسيقية للأذن أكثر من اهتمامهم بالدلالة الذاتية للحروف، كما وضعوا مقاييس نقدية للألفاظ، واشترطوا في اللفظة أن تكون فصيحة دقيقة غير متنافرة الحروف، كما اشترطوا أن تكون اللفظة –أيضا- مفيدة شعرية، موحية وواضحة، ووضعوا ما يشبه القوانين، وقد فصّل إبراهيم أنيس في تلك المقاييس النقدية للألفاظ وقام الأستاذ علي حلمي موسى بتأكيد ما ذهب إليه إبراهيم أنيس في دراسة له[2]. يرى إبراهيم أنيس أن خير التراكيب في الألفاظ، وأكثرها شيوعا ما بدئَ بحرف الحَلْق، يليه حرف من حروف الفم، يليه حرف من الحروف الشفوية مثل: عجب ودون ذلك ما بدئَ بحرف من

[1]- يلتقي ابن جني في رأيه هذا برأي كاثرين كربرات أوريكسيوني (Catherine Kerbrat Orechioni) التي ترى أن الألفاظ – تلك من الناحية الذاتية خصائصها الطبيعية والصوتية، ولتداعي المتشابهات التي تنضاف إلى تلك الخصائص الطبيعية والصوتية، بعض إمكانات الدلالة المتفرّعة من تداعي الأمكنة بالمقارنة، والإحساسات بالمقاربة. وهذا الأمر يجعل الأصوات تتوزع بطريقة اعتباطية تقريبا، في الألفاظ التي تتوزع بطريقة اعتباطية أيضا. والنتيجة أن الكلام المنجز، خاصة في الخطاب الشعري يحاول بوعي أو دون وعي مقاومة تلك المصادفة، وتحديد تلك الاعتباطية، منميا تردّد أصوات الألفاظ الملائمة لمضمون النص (ينظر: la connotation, France, P.U.I. 1977, PP: 27-35.

[2]- حاول الأستاذ علي حلمي موسى إخضاع معجم لسان العرب لابن منظور للكمبيوتر في كتاب وسمه بـ: (إحصائيات جذور معجم لسان العرب)، نشره في الكويت سنة 1972، وانتهى إلى أن الحروف المهموسة تمثل نسبة: 30.452% في لمائة وتمثل الحروف المجهورة نسبة 69.542 % في المائة، هذا من حيث النسبة العامة، وأما من حيث التخصيص، فهناك حروف مجهورة عديدة تتردد كثيرا، وهي (ر،ل،ن،ب،م، ع،ق،د،ج)، وأما من غير هذه الحروف، فنجد هناك تداخلا، فقد د الحروف المهموسة أكثر من الحروف المجهورة، والعكس حاصل أيضا، فقد تتردد الحروف المجهورة أكثر من الحروف المهموسة. كما ان الحروف الشديدة تمثل نسبتها المئوية: 33.078% وهي: (ل،م،ن،ر،ع)، وإذا راعينا الحروف في كل مجموعة نجد أن الحروف المائعة (semi-voyelle) تتردد كثيرا، تليها الحروف الشديدة، ثم الحروف الرخوة.

حروف الفم، يليه حرف من الحروف الشفوية ويليه حرف من حروف الحلق مثل: دمع[1].

-الإيقاع:

قد يكون من الصعوبة بما كان تحديد الإيقاع تحديداً دقيقاً؛ وذلك لارتباط الإيقاع بالتجربة التي يخضع لها الشاعر أثناء نظمه لشعره، وترى (كثرين كريرات أوريكسبوني) أن الإيقاع قد يكون هادئا مطمئنا موحيا بالراحة والسلامة، أو الحزن والكآبة، وقد يكون الإيقاع حادّاً متعثراً يوحي بعدم الاستقرار واضطراب النفس، بل قد يبدأ البيت بإيقاع هادئ، ثم لا يلبث أن ينقلب، فيصير إيقاعاً حاداً، ثائراً صاعداً، وقد يختلف إيقاع بيت عن إيقاع بيت آخر في قصيدة واحدة[2]. ومع ذلك فقد ظلّ مفهوم الإيقاع مرتبطاً بخاصية الوزن والقافية. ذلك أن العروضيين، وعلماء البلاغة لم يتعمّقوا في مدارسة الإيقاع، ولم يدركوا جوهره وكنهه، وأهملوا دعائمه، والحق أن مسألة الإيقاع لا يمكن أن يبث فيها إلا بعدّة وقائع نفتقدها –الآن- ولا نعرفها إلا بشكل تقريبي مثل: ظاهرة النبر (الارتكاز)، والتنغيم، ومنسوب الإيقاع أو درجته وحركات الشاعر الجسدية المختلفة أثناء نظمه لشعره، كما أن لكل لفظة عربية وزن صرفي، كما أن لها وزنا عروضيا، ولها نظام مقطعي، وفيها نظام نبري، ونظام تنغيمي؛ فهذه الخصائص مجتمعة تشكل الإيقاع، وقد علّق عز الدين إسماعيل على المشتغلين بالإيقاع من العرب القدامى، ورأى أن الدارسين لم يلحظوا الإيقاع "إلاّ من خلال الموسيقى

[1]- ينظر: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة:1965، 28 وما بعدها.

[2]-voir :la connotation, France, p.u.I, 1977, pp.58-66.

والوزن الشعري، مع أنه كان من أوضح فنون العمارة والزخرفة الإسلاميين، كما كان الأساس الذي قامت عليه علوم البلاغة والفن اللّغوي"[1]. وهذه الفكرة ذكرها ابن فارس، وقال "إن أهل العروض يجمعون على أنّه لا فرق بين صناعة العروض، وصناعة الإيقاع، إلاّ أنّ صناعة الإيقاع تقسّم الزمان بالنغم، وصناعة العروض تقسّم الزمان بالحروف المسموعة (...)"[2].

يقسّم ابن فارس، -منذ الوهلة الأولى- بين الوزن العروضي وهو ما سمّاه بصناعة العروض، وبين الإيقاع، فالإيقاع يرتبط بالتنغيم ارتباطا وثيقا، لأن التنغيم يعد عنصرا هاما من العناصر المكونة للإيقاع، كما سبقت الإشارة إليه، لذا يجب التمييز بين الإيقاع، وبين الوزن العروضي[3]، ذلك أن الإيقاع أشمل من الوزن العروضي؛ يرى عبد الفتاح صالح أن الوزن العروضي يتخذ طابعاً كميّاً، يتجسّد في مجموعة من المقاطع المساوية التي تتكرر بانتظام بحركة آلية جامدة. أما الإيقاع؛ فيتخذ طابعاً كيفياً متغيّراً، لذلك فهو يكسر النمطية في النص الشعري، ويبعده عن الجمود؛ فالإيقاع "وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام، أو في البيت الشعري، أي توالي الحركات، والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام، أو في أبيات القصيدة، وقد يتوافر الإيقاع في النثر"[4].

---

[1]- عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، د.ط. دار الفكر العربي، القاهرة:1992، ص 281.

[2]- ابن فارس: الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها، تحقيق السيد أحمد صقر، دار إحياء الكتب العربية، بيروت، 1977،ص 238.

[3]- نقل ابن سيدة في كتابه المخصص؛ الجزء الثالث، مادة (ومع)، دار الفكر، بيروت:1979، رأي الخليل بن أحمد الفراهيدي الذي يقول: إن الإيقاع حركات متساوية الأدوار لها عودات متوالية.

[4]- ينظر: عضوية الموسيقى في النص الشعري الحديث، مكتبة المنار، عمان، الأردن، د.ت، ص 47.

ومرّد ذلك أن التعبير بالأصوات يعتبر خصيصة خصّ الله بها تعالى الإنسان، ذلك أن الصوت يعبّر عن فرح الإنسان أو حزنه وآلامه، وبه يبوح بأحاسيس القلب الواجف بالحبّ. من هنا يلعب الإيقاع دوراً هاماً في التجربة الإبداعية إلى جانب المواد **الصوتية**، لما له من معنوية توجّه مقصدية النص؛ ذلك أن الإيقاع – **على حدّ قول عبد الملك مرتاض**- هو تكرار منتظم للانطباعات السمعية المتماثلة التي تتشكل من عناصر متماثلة مقطعيا عبر سلسلة عناصر الكلام[1]. وهذا معناه أن الإيقاع يشتمل على عناصر صوتية فيما بينها لتحدّد المعنى المتوخى من النصّ عبر المواد الصوتية السالفة **الذكر**.

- **الوزن والقافية:**

يتأكد على ضوء ما درسناه، ارتباط موسيقى الشعر بمعناه وقد لاحظ هذا الارتباط البلاغيون العرب القدامى والمحدثون.

أما النقاد العرب القدامى، فقد ربطوا مفهوم الشعر بالخصائص الصوتية، فقد نبّه محمد سلام الجمحي إلى خصائص الشعر عندما قارن بين المتكلّم **العادي**، والشاعر، ولكنه لم يستغلها عندما تحدث عن شعراء طبقاته، **يقول: "(...) والمنطق** على أن المتكلّم أوسع منه على الشاعر والشعر يحتاج إلى البناء والعروض والقوافي، والمتكلّم مُطْلَق يتخيّر الكلام، وإنما نبغ بالشعر بعدما أَسَنَّ واحتنك"[2].

[1]- ينظر عبد الملك مرتاض: **الأدب الجزائري** القديم (دراسة في الجذور) د.ط. دار هومة، الجزائر:2009، ص 200.

[2]- محمد سلام الجمحي: **طبقات فحول الشعراء**: 56/1.

يرى ابن سلام الجمحي أن المتكلم العادي لا يواجه صعوبة في إنجاز الكلام؛ لأنّ هدفه منه هو الإبلاغ، على حين يواجه الشاعر صعوبة في إنجاز كلامه؛ لأنّ لكلامه هدفاً فنيا، ولأن كلامه يتخذ شكلاً تعبيريا محدّداً بالبناء والعروض والقوافي. وهذه إشارة هامّة وضّحت خصائص الشعر بوصفه شكلا تعبيريا قائما بذاته ينماز بخاصيتي الوزن والقافية. ويرى ابن طباطبا العلوي أنه إذا "أراد الشاعر بناء قصيدة مخّض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا، وأعدّ له ما يلبسه إيّاه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلس له القول عليه"[1]. فابن طباطبا يعدّ المعنى نواة للنثر، واللفظ نواة للشعر، أيّ أنّ الشعر والنثر –في نظر ابن طباطبا- متقابلان: الأول محكوم بالوزن والقافية، والثاني متحرّر منهما.

وتعرّض حازم القرطاجني للصناعة الشعرية من جميع جوانبها، ومن العناصر التي ركز عليها، وأشار إليها الوزن والقافية، فقد كرّر ذلك مرّات عديدة، يقول: فالشعر "كلام موزون مقفى (...)"[2]، ويضيف في موضع آخر من منهاجه، الشعر "كلام مخيل موزون، مختصّ في لسان العرب بزيادة التقفية (...)"[3] أما أبو القاسم السجلماسي، فالشعر عنده "هو القول المُخيّلُ المؤلّف من أقوال موزونة متساويةٍ، وعند العرب مقفاة، ولنتأمل أجزاء هذا الحدّ، فنقول: إنّ معنى كونها موزونة هو أن يكون لها عَدَدٌ إيقاعيّ، ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها. وبالجملة كلّ جزء

[1]- ابن طباطا: عيار الشعر، ص 5.

[2]- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، الطبعة الأولى، مطبعة تونس:1966، ص 71.

[3]- المصدر نفسه: ص 89.

مؤلّفاً من أقوال إيقاعية يكون عدد زمان أحدها مساويا لعدد زمان الآخر، ومعنى كونها متفاة هو أن تكون الحروف التي يُخْتَمُ بها كل قول من تلك الأقاويل واحدة (...)"[1].

بَيْدَ أن الذي ربط بين موسيقى الشعر ومعناه هو حازم القرطاجني، فقد تحدث عن الوزن العروضي، وقسّمه إلى طويل ومتوسط وقصير، وقال: إن كلّ نوع من هذه الأقسام يصلح لموضوع من الموضوعات الشعرية؛ فالأعاريض الفخمة الرصينة تصلح لمقاصد الجد كالفخر ونحوه كعروض الطويل والبسيط ويصلح الكامل لجزالة النظم، ويصلح الرمل والمديد لإظهار الشجو والاكتئاب، على أن الأوزان المختارة هي: الطويل والبسيط والوافر والكامل والخفيف، وكل منها له صفات يمتاز بها. يقول حازم القرطاجني: "فالعروض الطويل نجد فيه أبداً بهاء وقوّة ونجد للبسيط سباطة وطلاوة، ونجد للكامل جزالة وحسن اطّراد، وللخفيف جزالة ورشاقة، وللمتقارب سباطة وسهولة، وللمديد رقة ولياناً مع رشاقة، وللرمل لينا وسهولة. ولما المديد والرمل من اللين كانا أليق بالرثاء وما جرى مجراه منهما بغير ذلك من أغراض الشعر"[2].

أما القافية، فقد خصّها حازم القرطجاني باهتمام بالغ إلى جانب الأوزان؛ فجعلها من خصائص أشعار العرب، كما علّل استعمال العرب للقافية بحاجتهم إلى تحسين كلامهم، وإدخال الراحة على المنشد والمتلقي، واستلذاذ ما يسمع واستجداد نشاطه. يقول حازم: "فأما ما يجب في القافية من جهة عناية النفس بما يقع فيها،

---

[1]- أبو القاسم السجلماسي: المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تحقيق علال الغازي، الطبعة الأولى، مطبعة المعارف، الرباط، المغرب:1980، ص 407.

[2]- منهاج البلغاء وسراج الأدباء: 269. وقد ذكر حازم القرطاجني في موضع آخر من منها علاقة الوزن بالمعنى، يقول في الصفحة 267:"فما ائتلف من أجزاء تكثر فيها السواكن، فإن فيه كزازة وتوعُّداً، وما ائتلف من أجزاء تكثر فيها المتحركات فإن فيه لدونة وسباطة".

واشتهار ما تتضمنه ممّا يحسن أو يقبح، فإنه يجب ألا يوقع فيها إلا ما يكون له **موقع** نفس بحسب الغرض، وأن يتباعد بها عن المعاني المنشودة والألفاظ الكرهة (...)"[1]، ثم انتقل حازم القرطجاني للحديث عن شروط أخرى لا تخرج عما هو مبسوط في كتب العروض المتداولة[2].

أما في النقد العربي الحديث، فقد اهتم النقاد العرب[3] **بموسيقى الشعر، وتناولوا** بالبحث العلاقة بين الأوزان والمعاني وقد جاءت أحكام بعض هذه الدراسات النقدية، مليئة بالأخطاء، صوّب شكري محمد عياد بعضها من أمثلة ذلك ما ذكره عبد الله الطيب في بحر المنسرح، يقول عبد الله الطيب إننا "لا نملك أن نصوّر المنسرح بصورة الراقص المتكسر أو المغني المخنث (...) ومع التكسر والرقص والتشي، تجد في المنسرح ونا جنسيا يشبه لون المتقارب المجزوء"[4] **هذا** الحكم على بحر المنسرح خاطئ؛ لأن في بحر المنسرح نظمت أجود المراثي، ونظم فيه أبو الطيب المتنبي حوالي 7% من شعره،

---

[1]- منهاج البلغاء وسراج الأدباء:ص 275-276.

[2]- ذكر حازم القرطجاني في منهاجه في ص: 275 خمسة صوّر للقافية خاصة بأحكام القوافي، وما يجب في مقاطع الأبيات من جهة كونها قوافي.

[3]- ألّف إبراهيم أنيس كتاب (موسيقى الشعر)، وألّف عبد الله الطيب كتاب المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، وألّف محمد النويهي كتاب (قضية الشعر الجديد)، وألّفت نازك الملائكة كتاب (قضايا الشعر العربي المعاصر)، وألّف شكري محمد عياد كتاب (موسيقى الشعر العربي)، وألّف كمال أبو ديب كتاب (في البنية الإيقاعية للشعر العربي). وغيرها من كتب النقد العربي الحديث التي ركزت على دراسة موسيقى الشعر من وزن وقافية، وعلاقتها بمعاني الشعر.

[4]- المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، الطبعة الأولى، دار الفكر، القاهرة: 1955، 175/1.

كما يصلح بحر المنسرح للأغراض الحماسية؛ لذا فإن قول عبد الله الطيب بأن فيه لونا جنسيا، أمر غير صحيح.[1]

ويظهر أن النقاد العرب تأثروا بالدراسات الغربية المنجزة على أشعار غير عربية، وخاصة دراسة لوري لوتمان (Louri Lotman) في كتابه (بنية النص الفني)[2]، فقد جاء هذا الكتاب مصوّرا لأفكار الشكلانيين الروس، وعاكسا لنشاطهم، وموضحا لآرائهم؛ فقد درس الشكلانيون الروس موسيقى الشعر من إيقاع ووزن وقافية، فرصدوا تطوّرها ووظيفتها، ودورها البنيوي، وتتلخص مجمل أفكارهم في أن البنية الإيقاعية تمارس على النص تأثيرا خاصا من حيث تغيير الألفاظ وتبديلها، وإحلال ألفاظ أخرى مكانها، كما أن للبحر الشعري أو الوزن العروضي نوعا من التوجيه إلى الموضوع المقصود والمعجم المعين.

وصفوة القول: إن خاصيتي الوزن والقافية أو ما يُعرف بالخصائص الصوتية يعدان ظاهرة عرفتها معظم الثقافات التي ترى في جنس الشعر يساوي النثر تضاف إليه الموسيقى: (الشعر = النثر+الموسيقى) ومن ثمة فإن الوزن والقافية وما إليهما يكونان جوهر الشعر القديم، على أن تطور الوزن والقافية في الدراسات التي تعلّقت بهما هي خاضعة للتطوّر التاريخي، ولخصوصية كل ثقافة. لكن الإيقاع –بما فيه من وزن وقافية وعناصر صوتية أخرى- هو الذي يحدد الغرض والمعجم، ويكون موجها للمعنى في

[1]- يظهر أن شكري محمد عياد تأثر بالناقد الإنجليزي ريتشاردز في ربطه موسيقى الشعر بالمعنى واللفظ. (ينظر، موسيقى الشعر العربي، الطبعة الأولى، دار المعرفة، القاهرة: 1968، ص 18-19.

[2]- ظهر هذا التأثر خاصة في الفصل السادس الموسوم بـ: (عناصر ومستويات الإبدال في النص الفني).
Voir : La structure du texte artistique, Paris, Gallimare, 1973, pp: 148-277.

النص. وهذا ما يستفاد مما قاله حازم القرطاجني في كتابه (مناهج البلغاء وسراج الأدباء)، وكذلك مما قاله النقاد العرب المحدثون المتأثرين بالدراسات الغربية المنجزة كدراسة (يوري لوتمان)، السالفة الذكر، على أن النقاد العرب لم يتفقوا على تأويل مضبوط ومر ذلك يرجع إلى الاختلاف في نظرتهم إلى عنصر الموسيقى بمعزل عن باقي العناصر الصوتية الأخرى المكونة للخطاب الشعري.

- التكرار:

التكرار هو أن يعمد الشاعر إلى "تقوية ناحية الإنشاء، أي ناحية العواطف، كالتعجب والحنين، والاستغراب وما إلى ذلك"[1] ولما كانت معاني الشعر لا تتألف من ألفاظه فحسب، ولا من أفكاره وإنما تتألف من ألفاظه وأفكاره مضافا إليهما الوزن العروضي والقافية، من هنا نجد التكرار يتناول جميع هذه القضايا، ويمكن تقسيم التكرار الذي يحدثه الشعراء في ألفاظ شعرهم إلى ثلاثة أقسام هي:

أ. التكرار الذي يقوي المعاني.

ب. التكرار الصوتي.

ج. التكرار الذي يقوي النغم.

ويظهر أن ظاهرة التكرار اتخذت أشكالا مختلفة فقد يأتي به الشاعر لمجرد إظهار النغم وتقويته "وأوضح ما يكون ذلك إن جيء بالبيت كاملا بعد فترات، وهذا طراز من التأليف قد اندرس من النظم العربي، وقد أحياه بعض المعاصرين أمثال

[1]- عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ص 495.

المهندس، **نقلا عن الأشعار** الغربية التي لا تزال محتفظة بطابع إعادة البيت في كثير من منظوماتها"[1].

ويمثل التكرار الصوتي ظاهرة سعى الشاعر الجاهلي إلى تحقيقه عن طريق مستويين متقابلين: أحدهما: تكرار نمطي يرتبط بنظام القصيدة الجاهلية، كما كانت قد استقرت عليه عبر تاريخها، وهذا التكرار يمثل الالتزام بقافية واحدة، يحدث بها الشاعر إيقاعا صوتيا واحدا في القصيدة برمّتها. أما المستوى الثاني، فيمثل التكرار الإبداعي يكشف عن مهارة الشاعر وقدراته الخاصة؛ فيوظف الشاعر أصواتا بعينها تتكرر في كل بيت على حدة فيخلق في داخله "تجانسا صوتيا، وتختلف من بيت إلى آخر، فتخلق بين هذا البيت وغيره من أبيات القصيدة الأخرى، وقوافيها ما يصح أن **نسميه طباقا صوتيا**"[2].

وقد ذكر عبد الله الطيب أن شعر الشّنفرى وتأبّط شرّا يحتوي على أنواع من التكرار تحمل طابعاً قديما "يوحي أنها من بعض مخلفات نظام الإعادة الذي سبق نُضج الوزن والقافية في الشعر العربي"[3]، **وهذا يدلّ على أن هذا** الطراز من التكرار الصوتي **كان موجوداً**، لما بلغت القصيدة مستوى النضج والكمال في الوزن والقافية، وهذا الأمر يظهر في بعض أشعار هذيل، والمهلهل بن ربيعة، والحارث ابن عياد، والشّنفرى، وتأبّط

[1]- المصدر نفسه: ص 519.

[2]- الدكتور إبراهيم عبد الرحمن محمد: الشعر الجاهلي (قضاياه الفنية والموضوعية) الطبعة الأولى، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة:2000،ص 227.

[3]- عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: ص 519.

شرّاً، وليلى الاخيلية وبعض أبيات امرئ القيس مما تكرر فيه أشطار أو أجزاء من أشطار[1].

وقد أشار إبراهيم عبد الرحمن محمد إلى مستويات التكرار الصوتي، وجعلها في ثلاثة عناصر، يمثل العنصر الأول منها تكرار حروف بعينها في كل بيت شعري على حدة، ويُحدث تكرار هذه الحروف أصواتا، وإيقاعات موسيقية معينة تحدث انسجاما في البيت الشعري. أما العنصر الثاني، فيتمثل في تكرار ألفاظ يتخيّرها الشاعر، لتؤدي إلى جانب دورها في بناء الصورة الشعرية إلى توفير إيقاع موسيقي خاص بكل بيت من أبيات القصيدة، ويحدث جرسا موسيقيا خاصا. ويمثل العنصر الثالث ظاهرة التكرار الصوتي في توالي حركات تتفق، أو تختلف مع حركة القافية والروي وقد كان الشاعر الجاهلي يجمع بين عنصر أو أكثر من عناصر التكرار هذه في البيت الشعري الواحد[2].

وصفوة القول: إن ظاهرة التكرار، وخاصة التكرار الصوتي، فإن مجالها كان محصورا بين الحركة بوصفها الوحدة الدنيا، وبين اللفظة بوصفها الوحدة الكبرى، وكل ذلك كان يرمي إلى تحقيق التشكيل الصوتي للمعاني في النص الشعري.

والمتأمّل في هذه الأشكال الإيقاعية يلمس خاصية مشتركة جامعة بينها، وهو ما اصطلح عليه قانون التوازن[3]، هذا القانون تعدّدت تسمياته عند النّقّاد العرب، إذ منهم من يطلق عليه التّعادل وآخرون يدعونه التّكافؤ...[4].

---

[1]- ينظر: نفسه، ص 512.

[2]- إبراهيم عبد الرحمان محمد: الشعر الجاهلي (قضاياه الفنية والموضعية): ص 226.

[3]- نفسه، ص 231.

[4]- نفسه، ص 231 و 232 .

ومن ذلك قول البحتري:

فَقِفْ مُسْعِدًا فِيهِنَّ إِنْ كُنْتَ عَاذِرًا وَسِرْ مُبْعَدًا عَنْهُنَّ إِنْ كُنْتَ عَاذِلاً

فالتّوازن إذن يحدث في الصّورة الصّوتية للكلمات، حين يتوازن كلّ لفظ صوتيّا مع اللّفظ المقابل له في العبارة التّالية، وقراءة بيت الشّعر الماضي توضّح لنا هذا الموقف، **"فقف" تتوازن مع "سر" ومستعدّا مع** مُبعَدَا "وإني كنت" هي **بعينها** في الشطرين، **"وعاذرا" تتوازن مع "عاذلا"** / وبعبارة أخرى فمجموعة الأصوات وترتيبها في الشّطر الأوّل، تتمثّل في الشّطر الثّاني، فإذا اعتبرنا كلّ شطر وحدة صوتية فإنّ هذه الوحدة تكرّرت في الشّطرين هي بعينها.

الشاهد فيما أشرت: أنّ الموسيقى الدّاخلية هي الأساس الذي به نتفهّم روح الشّاعر وندرك أصالته ونتعرّف على عناصر فنّه، وهي الأثر النّاتج عن العناصر الفنّية المجتمعة في شعر الشّاهد، من أفكار وعواطف ولفظ وخيال.. وذلك ما يؤكّد اعتبار **"الصّورة الموسيقية من أهمّ جوانب التّجربة الشّعرية لارتباطها إرتباطا أوثق بالإنفعال** الشّعريّ، فهي من ثمّ الإطار الانفعاليّ للّغة الشّعرية[1].

وإذا إنتقلنا إلى لامية الشّنفرى فإنّنا نجد أصنافا من الإيقاعات الصّوتية النّاتجة عن التّكرار أو عن طريق التّقطيع الصّوتيّ بأشكاله المختلفة ...

1- التّكرار:

[1]- د. سعيد الورقي بيومي، لغة الشعر العربيّ الحديث، دار النهضة العربية، بيروت، ط3، 1984، ص 161.

رغم أن التّكرار في الشّعر الجاهليّ قد أخذ أشكالا متباينة، إلاّ أنّ أهمّها وأكثرها تأثيرا في بنيته الأسلوبية يمكن حصرها في عناصر هي محور ممارستي التّطبيقية: تكرار الصّوت –تكرار الكلمة –تكرار البداية ANAPHOR

أ)تكرار الصوت:

إنّ تكرار الصّوت لا يمكن أن يكون دون وظيفة تنسجم مع السّياق العامّ للقصيدة،"فالمادّة الصّوتية تكمن فيها إمكانيات تعبيريّة هائلة، فالأصوات وتوافقها وألعاب النّغم والإيقاع والكثافة والاستمرار والتّكرار والفواصل الصّامتة كلّ هذا يتضمّن بمادّته طاقة تعبيرية"[1].

إنّ ظاهرة تكرار الصّوت موجودة في الشّعر العربيّ، ولها أثرها الخاصّ في إحداث التّأثيرات النّفسية للمتلّقي فهي قد تمثّل الصّوت الأخير في نفس الشّاعر أو الصّوت الذي يمكن أن يصبّ فيه أحاسيسه ومشاعره عند اختيار القافية مثلا ، أو قد يرتبط ذلك بتكرار صوت داخل القصيدة الشّعرية تكون له نغمته التي تطغى على النّصّ لأنّ الشّيء الذي لا يختلف حوله اثنان أنّ لا وجود لشعر موسيقيّ دون شيء من الإدراك العام لمعناه أو على الأقل لنغمته الانفعالية[2].

لقد وقع تكرار الصّوت عند الشّنفرى في نمطين أولهما: الصّوت الداخلي الذي يشيع في داخل القصيدة بشكل أفقيّ، وثانيهما: الصّوت الخارجيّ المنظّم (القافية) الذي بنى عليه الشّنفرى شعره بشكل رأسيّ.

أما التّكرار الذي مسّ المستوى الخارجي فقد سبق وأن تناولته بالدّراسة والتّحليل وأمّا المستوى الدّاخلي فإنني سأحاول الوقوف عند نماذج مختلفة أؤكد من

[1]- د. صلاح فضل: علم الاسلوب مبادئه واجراءاته، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ط2، 1985، ص27.

[2]- رينيه ويليك واوستين وارن: نظرية الأدب : ص 165.

خلالها التّمثيل الصّوتيّ للمعاني من خلال التّكرار الذي يمسّ الأصوات بنمطيها الصّامت والصّائت:

النموذج الأوّل: يقول الشّنفرى في مطلع لاميته:[1]

أَقِيمُوا بَني أُمِّي صُدُورَ مَطِيِّكُمْ فإنِّي إلى قَوْمٍ سِوَاكُمْ لأَمْيَلُ
فَقَدْ حُمَّتِ الحَاجَاتُ واللَّيْلُ مُقْمِرٌ وَشُدَّتْ لِطِيّات مَطَايَا وَأَرْحُلُ
وَفِي الأَرْضِ مَنْأًى لِلْكَرِيمِ عَنِ الأذَى وفيها لِمَنْ خَافَ القِلَى مُتَعَزَّلُ
لَعَمْرُكَ ما بالأرْضِ ضِيقٌ على امْرِىءٍ سَرَى رَاغِبا أو رَاهِبا وهو يَعْقِلُ
ولي دُوْنَكُمْ أهْلُون: سِيدٌ عَمَلَّسٌ وَأَرْقَطُ زُهْلُولٌ وَعَرْفَاءُ جَيْئَلُ
هُمُ الأهْلُ لا مُسْتَوْدَعُ السِّرِّ ذائعٌ لَدَيْهِمْ وَلاَ الجَاني بما جَرَّ يُخْذَلُ

هذه الأبيات كانت مستهلّ لامية العرب المشهورة التي نحن بصدد دراستها التي يمكن اعتبارها مذكّرات الصّعاليك، بل تمثّل في جوانب عديدة منها دستورا أخلاقيّا وتنظيميّا اهتدى له أولئك المتمرّدون على النّظم والأعراف القبليّة، وفسحوا لأنفسهم مجالا أرحب يمارسون فيه حرّيتهم بعيدا عن أصناف الضّغط والقهر.

والمتأمّل في هذه الأبيات يجد اغترابا نفسيّا وعقليّا وجسميا عاشه الشّنفرى فصوّره بصدق، ولقد لعبت الأصوات دورا في ترجمة هذا الاغتراب، ويمكن وصفه صوتيا كما يلي:

[1]- الشّنفرى: الديوان ص: 58 و59.

- أكثر الشّاعر من التّضعيف، والتي هي ظاهرة تكاد تكون عامّة في شعره، ويتجلّى هذا التّضعيف في ألفاظ هي: أمّي ، مطيِّكم، حمّت، شدّت، طيّات، متعزّل، عمّلس، السّر، جرّ.

- نلمس شيوع أصوات معيّنة مثل: القاف والكاف والطاء والراء، فالأصوات الثلاثة الأولى بالشدة أما الرّاء فهو صوت تكراريّ، وهذه الأصوات مجتمعة مثّلت لذلك الانكسار النّفسيّ وذلك الإحباط، الذي كان نتيجة إنكار قومه له ممّا شكّل صدمة نفسيّة للشّاعر جعلته يهجر قومه ويختار بيئة جديدة هي بيئة الوحوش والذّئاب.

- اعتمد الشّاعر في الكشف عن الجدلية بين ذاته والآخر طريقة الثّنائيات ذات الطّابع الصّوتيّ والدّلاليّ: (أقيموا –فإنّي...)، (قد حمّت وشدّت...)، (وفي الأرض... وفيها لمن...) (سرى راغبا – راهبا) (سيد... أرقط...)، لا مستودع... ولا الجاني)... وهذه الجدلية هي نتيجة الصّراع بين الشّاعر وقبيلته، وهي التي مثّلت الاغتراب النّفسيّ والعقليّ والجسميّ الذي عاشه الشّاعر.

النموذج الثّاني: ويقول :[1]

وَلَسْتُ بِعَلٍّ شَرُّهُ دُونَ خَيْـــرِهِ ألَفَّ إذا ما رُعْتَهُ اهْتَاجَ أعْـــــزَلُ
وَلَسْتُ بِمحْيَارِ الظَّلاَمِ إذا انْتَحَتْ هُدَى الهَوْجَلِ العِسّيفِ يَهْمَاءُ هُوجَلُ
إِذَا الأمْعَزُ الصَّوّانُ لاقَى مَنَاسِمِي تَطَايَرَ منه قـــادِحٌ وَ مُفَلَّـــلُ
أُدَيمُ مِطَالَ الجُوعِ حتّى أُمِيتَـــهُ وأضْرِبُ عَنْهُ الذِّكْرَ صَفْحا فأُذْهَـلُ
وَأَسْتَفُّ تُرْبَ الأرْضِ كَيْلاَ يُرَى لَـهُ عَلَيَّ مِنَ الطَّوْلِ امْرُؤٌ مُتَطَـــوِّلُ
وَلَوْلاَ اجْتِنَابُ الذَّأْمِ لم يُلْفَ مَشْرَبٌ يُعَاشُ بِه إلاّ لَـــدَيَّ وَمَأْكَـلُ
وَلَكِنّ نَفْسا مُرَّةً لا تُقِيمُ بـــي على الذأمِ إلاّ رَيْثَما أتَحَـــوَّلُ
وَأَطْوِي على الخَمْصِ الحَوَايا كَمـا انْطَوَتْ خُيُوطَةُ مارِيٍّ تُغَارُ تُفْتَـــلُ
وأغْدُو على القُوتِ الزَّهِيدِ كما غَدَا أخَلُّ تَهَادَاهُ التنَائِفُ أَطْحَـــلُ

إذا كان مطلع اللاّمية قد اتّسم بروح التّوحشّ والتّمرّد، فإنّنا نجد في هذه الأبيات نفسا رقيقة تتألّم وتئنّ وتحزن لما لاقته من قهر وعنت وقد مثّل الشّاعر لذلك صوتيّا من خلال أحرف الصّفير (السّين، الصّاد، الزّاي)، مع شيوع النّون التي تناسب أجواء الأنين والتألّم ومواجهة المصير المحتوم بالأنفة وعزّة النّفس دون رضوخ ولا تذلّل.

كما نجد التّضعيف في مواضع عديدة أسهم تمثيل معاني المعاندة والرفض والشّعور بالضّيق: (علّ، شرّه، ألفّ العسّيف، الصّوان، استفّ، متطوّل...) كما توجد ة حروف الذلاّقة (اللاّم، الميم، الرّاء، النون) التي تمثّل نوعا من المجاهدة والآباء

[1]- الشّنفرى: الديوان، ص 62 و 63.

لتدعّم تلك الأصوات الشّائعة في اللاّمية مما يترجم الأجواء النّفسية التي صوّرها الشّنفرى في شعره.

ب- تكرار الكلمة:

إنّ تكرار الكلمة أمر هامّ لا يمكن بتره عن السّياق أو إهماله، لأنّ دلالته قد تكون "أكثر دقّة في نتائجها من دراسة الحروف التي لا يمكن أن يصل معها المرء إلى نتائج دون تحفّظات[1] ولو أحصيت الأساليب التي تحوي تكرارا لكلمات في لامية الشّنفرى، فإنّي سأقف عند تلك التي تتميز بطرافتها **وتنوّعها، ولعلّ أهمّ ما يمكن** الحديث عنه في مجال هذه الطّرافة هو النّظام الهندسيّ الذي اتبعه الشّنفرى في توزيع الكلمات المكرّرة، وسأبيّن ذلك من خلال النّماذج التّالية:

النموذج الأوّل:[2] **يقول الشّاعر:**

وَمَا ذَاكَ إِلاَ بَسْطَةٌ عَنْ تَفَضُّلٍ عَلَيْهِمْ وَكَانَ الأَفضَلَ المتَفَضِّلَ

كرّر الشّاعر في هذا البيت جذر (فضل) ثلاث مرّات، والذي زاد صورة التّكرار إبداعا أكثر هو هذا التّنوع في الأبنية الصّرفية في صياغته لهذا الإسم المكرّر، إذ وردت بصيغة المصدر (تفضُّل) وبصيغة **إسم التّفضيل (الأفضل)، وبصورة إسم الفاعل (المتفضّل)، كلّ ذلك لأجل التّأكيد على عفّته وطلبه للفضل والرّفعة.**

[1]- د. موسى ربايعة: قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، مكتبة الكتاني ودار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، 2001، ص28.
[2]- الشّنفرى : الديوان ، ص 60.

النموذج الثّاني:

فَضَجَّ وَضَجَّتْ بالبَرَاحِ كأنَّهـــا وإيّاهُ نُوحٌ فَوْقَ عَلْيَاءَ ثُكَّـــــلُ
وأغْضَى وأغْضَتْ وَاتّسَى واتَّسَتْ بــه مَرَامِيلُ عَزَّاها وعَزَّتْهُ مُرْمِـــــــلُ
وشَكَا وَشَكَتْ ثُمَّ ارْعَوَى بَعْدُ وَارْعَوَتْ وَالصَّبْرُ–إنْ لَمْ يَنْفَعِ الشَّكْوُ–أجْمَلُ
وَفَاءَ وَفَـاءَتْ بادِراتٍ وَكُلُّهـــا على نَكَظٍ مِمّا يُكَاتِمُ مُجْمِـــــلُ
وَتَشْرَبُ أَسْآرِي القَطَا الكُدْرَ بَعْدَمـا سَرَتْ قَرَبا أحْنَاؤها تَتَصَلْصَـــــلُ
هَمَمْتُ وَهَمَّتْ ابْتَدَرْنَا وأسْدَلَـــتْ وشَمَّرَ مِنِّي فَارِطٌ مُتَمَهِّـــــــلُ

ـه مجموعة من الأبيات كان نمط التكرار فيها متشابها، إذ استهلّ الشّاعر أبياته بكلمات كرّرت متتابعة في الأبيات (فضجّ وضجّت)، (وأغضى وأغضت) (واتّسى واتّست به)، (وشكا وشكت)، (أرعوى وأرعوت)، (وفاء وفاءت)، (هممت وهمّت)، وقد كانت الكلمات المكرّرة أفعالا بزمن الماضي وذلك ما جعلها تتقارب في وحدة شعورية ودلالية أكّد من خلالها الشّنفرى تشاكله مع الذّئاب في كلّ حركة يقومون بها، فاستعمال الفعل للدّلالة على الذّئب الذي يقود مجموع الذّئاب، مسقطا شخصيته على الذّئب الذي يقود القطيع من الذّئاب، فذلك يعدّ تلاحما نفسيّا بين الشّاعر والذّئب القائد من جهة، وبين هذا الذّئب وبقية الذّئاب من جهة ثانية.

كما أنّ البناء الموسيقيّ المعتمد زاد الصّورة جمالا والذي اعتمد فيه على التّكرار في مستهلّ أبيات متتابعة بنظام قائم على العطف بين هذه الأفعال، لتكون بذلك حركة ديناميكية أساسها الالتزام بمحاكاة الآخر.

النموذج الثّالث: ويقول الشّاعر[1]

فَإنْ تَبْتَئِسْ بِالْشَّنْفَرَى أُمُّ قُسْطُلٍ لَمَا اغْتَبَطَتْ بالشَّنْفَرَى قَبْلُ أَطْوَلُ

في **هذا البيت** كرّر الشّاعر إسمه، ليؤكّد بذلك حضوره الدّائم، فقد قصد (بأمّ قسطل) الحرب التي طالما كان الشّنفرى ملازما لها، فإن تحزن لفراقه، فطالما سرّت بإثارته لها، فلم يتفاد الشّاعر التّكرار بضمير فيقول مثلا (لما اغتبطت به) ولكنّه أكّد وجوده **وملازمته للحرب وتحاشى** استعمال ضمير الغائب لأنّ ذلك **–حسبه-** لا يوفي **بالغرض، وهو الفخر بقوّته وبأسه وشجاعته.**

كما نجد دعما إيقاعيا بين الصّدر والعجز في نظام التّركيب الذي يعتمد على جملة فعلية تعدّى الفعل فيها بجار ومجرور وختمت برويّ واحد هو اللاّم:

النموذج الرّابع: يقول في موضع آخر:[2]

فَقَالُوا: لَقَدْ هَرَّتْ بِلَيْلٍ كِلاَبُنَا فَقُلْنَا: أَذِئْبٌ عَسَّ أَمْ عَسَّ فُرْعُلُ

فَلَمْ يَكُ إلاّ نَبْأَةٌ ثُمَّ هَوَّمَتْ فَقُلْنَا: قَطَاةٌ رِيعَ أَمْ رِيعَ أَجْدَلُ؟

التّكرار في البيتين مسّ العجز ممثّلا في **الفعلين (عسّ) و(ريع)، وقد كان** التّكرار الذي وقع في سياق الاستفهام الذي يطرحه النّاس نتيجة الحيرة التي ألمت بهم بسبب الشّنفرى التي تميّزت بالضّراوة والحدّة حتى جعلتهم لا يعرفون من هو الفاعل، **فكرّر الفعل تأكيدا لذلك.**

[1]- الشّنفرى: الديوان، ص67.

[2]- الشنفرى: الديوان، ص 70.

النموذج الخامس: ويقول في اللاّمية[1]

وَضافٍ إِذَا طَارَتْ له الرِّيحُ طَيَّرَتْ لبائِدَ عَنْ أعْطَافِهِ مَا تُرَجَّلُ

الشّاعر جذر الفعل (طار) مرّة بصورة المجرّد وأخرى بصورة المزيد بالتّضعيف، وقد قصد من خلال هذا التّكرار إلى الكشف عن صورة فقره التي تجلّت معالمها في مظاهر مختلفة وعلى رأسها هيئة شعره الملبّد المتسخ، ولا ريب أنّ التّضعيف كان له دور في تجلية هذه الدّلالة وتأكيدها.

والنّماذج التي اعتمد فيها الشّنفرى التّكرار كثيرة، اعتمدت فيها فقط على أهمّ النّماذج، وإن كان الأسلوبيون قد عدّوا أنواعا مختلفة للتّكرار، حتى اعتبروا تكرار البناء الصّرفي نمطا من أنماط التّكرار[2].

ورغم أنّه لا يمكن الجزم أنّها ظاهرة كانت معتمدة من طرف الشّاعر، إلاّ أنّ وجودها مرتبط ارتباطا نفسيّا بالسّياق، ومن ثمّة فهو وثيق الصّلة بالجانب الدّلاليّ الذي يهدف الشّاعر إلى الوصول إليه، فشعور الشّاعر لم يدفعه إلى اختيار الكلمة فقط، بل هو يكرّرها لأنّ تكرارها أصدق في نقل التّجربة والتّأثير في المتلقّي "فالشّاعر بشر يتحدّث إلى بشر ويعمل جاهدا ليعثر على أجود الألفاظ في أجود نسق لكي يجعل تجربته تعيش مرّة أخرى لدى الآخرين[3].

---

[1]- الشنفرى: الديوان، ص73.

[2]- ينظر: د. موسى ربابعة : قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي ، ص 45 و 46.

[3]- نفسه، ص29 (نقلا عن: اليزابيث دور: الشعر كيف نتفمه ونتذوقه، ترجمة د. محمد إبراهيم الشوش، مكتبة منيمنة بروت، 1961، ص 29.

ج) تكرار البداية: (ANAPHOR)

هذا اللّون من التّكرار شائع في الشّعر الجاهليّ، وله صلة وثيقة ببناء القصيدة، إذ أنّه يكشف عن تلك الوحدة العضويّة بين أجزاء القصيدة، هذه الوحدة التي اعتبرها بعض النّقّاد مهملة في شعرنا القديم، وأعابوا على الشّاعر تشرذم أجزاء قصيدته، معتبرين أنّ من إنجازات حداثتهم هذا التّلاحم **بين وحدات القصيدة.**

فالتّكرار الذي يرد في بداية الأبيات المتتابعة "قادر على إبراز التّسلسل والتّتابع، وإنّ هذا التّتابع الشكّليّ يعين في إثارة التوقّع لدى السامع، وهذا التّوقّع من شأنه أن يجعل السّامع أكثر تحفّزا لسماع الشّاعر والانتباه إليه"[1].

وقد ورد في شعر الشّنفرى نماذج لهذا التّكرار، وإن كانت قليلة إلاّ أنّها تسهم إلى **-حدّ بعيد-** في الكشف عن الدّلالات السّياقية للنّصّ الشّعريّ عند الشّنفرى، كما تؤكّد أنّ شعره هو امتداد للجوانب الفنّيّة والأسلوبية التي اتّسم بها الشّعر الجاهلي.

النموذج الأوّل: قال الشّنفرى في اللاّمية[2]:

وَلَسْتُ بِمِهْيَافٍ يُعَشِّي سَوَامَـه مُجَـدَّعَـةً سُقْبَـانُها وَهْـيَ بُـهَّـلُ

وَلاَ جُبَّإٍ أكْهَـى مُرِبٍّ بِعِرْسِـهِ يُطَالِعُهَـا فـي شَـأْنِهِ كَيْفَ يَفْعَـلُ

وَلاَ خَرْقٍ هَيْقٍ كَأَنَّ فُـؤَادَهُ يظَلُّ به المُكَّاءُ يَعْلُو وَيَسْفُـلُ

ولا خَالِفٍ دارِيَةٍ مُتَغَـزِّلٍ يَرُوحُ وَ يَغْدُو داهنا يَتَكَـدّلُ

---

[1]- الدكتور موسى ربايعية: قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي. ص47.

[2]- الشّنفرى: الديوان، ص74.

وَلَسْتُ بِعَلٍّ شَرُّهُ دُونَ خَيْـــرِهِ ألَفَّ إذا ما رُعْتَهُ اهْتَاجَ، أَعْـــزَلُ

وَلَسْتُ بِمِحْيَارِ الظَّلاَمِ إذا انْتَحَتْ هُدَى الهَوْجَلِ العِسّيفِ يَهْمَاءُ هُوجَلُ

في هذه الأبيات السّتّة استخدم الشّاعر أسلوب التّكرار في بداية الأبيات، والتّكرار الذي اعتمده هو تكرار **النّفي، فقد أراد أن ينفي عن نفسه صفات العجز** ليثبت بالمقابل صفات الكمال وينسبها إلى نفسه، فقد كرّر أداة النّفي "ليس" ثلاث مرّات، واستعاض عنها بحرف النّفي (لا) في ثلاثة أبيات وهو بذلك يجعل النّصّ الشّعريّ وحدة متلاحمة، تجعل السّامع يشعر بغنائية الشّاعر بذاته **عن طريق النّفي** والإثبات، حتى إنّ المرء ليتوقّع أن يستمرّ الشّاعر في أسلوبه هذا ليؤكّد في كلّ مرّة أنّه **يمتلك صفة البطولة والشّجاعة**[1].

خلاصة القول:

إنّ التّكرار بأنماطه المختلفة يشكل ظاهرة أسلوبية هامّة في شعر الشّنفرى وغيره **من شعراء بيئته، وثيقة الصّلة بالأداء اللّغويّ، وهي تدعّم الجانب الإيقاعيّ الخارجيّ** ممثّلا في الأوزان والقوافي، والتي أرى فيها هي بالأساس نمطا تكراريا ناتجا عن ذلك والتّجاوز للتّفعيلات بل إن التّفعيلة ذاتها تقوم على أساس تكرار لمقاطع متساوية، **ممّا يخلق جوّا موسيقيا منتظما متناسقا.**

[1]- د. مرسي ربابعة : قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي ، ص 48.

- **التقطيع الصوتي:**

أتناول في هذا الجانب تلك المحاور التي لها صلة بقانون التّعادل أو التّكافؤ أو الذي سبقت الإشارة إليه، وينضوي تحت هذا القانون ألوان مختلفة اخترت منها مجموعة رأيت فيها تمثيلا لمظاهر إيقاعية في البناء اللّغويّ لشعر الشّنفرى، وهذه الألوان هي:

أ- التّجنيس ب- التّوازي ج- التّطريف د- التّوازن

أ- التّجنيس:

يعتبر الجناس من مظاهر الموسيقى الدّاخلية في الشّعر ومردّ ذلك تجانس طرفيه صوتيّا (في الشّكل) وإختلافهما في المدلول ويكشف التّجنيس عن مهارة الشّاعر في نسج الكلمات وبراعته في ترتيبها وتنسيقها وقد قسّم البلاغيون الجناس قسمين: تامّ وغير تامّ ، فأمّا التامّ هو ما اتّفق فيه الرّكنان في أنواع الحروف وأعدادها وهيئتها الحاصلة (من الحركات والسّكنات) وترتيبها، وأمّا غير التامّ فهو ما اختلف ركناه في واحد من الأمور الأربعة التي يجب توافرها في الجناس التّامّ[1]، فإن اختلف الرّكنان في أنواع الحروف سميّ الجناس (مضارعا) بشرط أن يكون الحرفان متقاربين في المخرج، فإن كانت الحروف متباعدة فيه سميّ الجناس (لاحقا)، وإن اختلفا في عدد الحروف سميّ (ناقصا)، وإن اختلفا في الهيئة (الحركات والسّكنات والنقط) فهو على ضربين: (محرّف) و(مصحّف) وإن اختلفا في الترتيب سميّ (مقلوبا)[2].

[1]- عتيق عبد العزيز: في البلاغة العربية، (علم المعاني -البيان -البديع)، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ص 624.
[2]- نفسه، ص 623 و 624.

والنّظرة الفاحصة للامية الشّنفرى تؤكّد خلوّه من الجناس التّامّ، إلاّ ما ورد في قوله:

وَلَسْتُ بِمِحْيَارِ الظَّلاَمِ إذا انْتَحَتْ هُدَى الهَوْجَلِ العِسّيفِ يَهْمَاءُ هَوْجَلُ

فقد اتّفقت (هوجل) الأولى والثّانية في عدد الحروف ونوعها وهيئتها الحاصلة بالإضافة إلى ترتيبها، مع التّأكيد على التّباين في الدّلالة، لأن الاتّفاق فيها يجعلني أدرج ذلك ضمن التّكرار ومعنى هوجل الأولى الرّجل الطّويل القامّة، فيه حمق وبله، أمّا الثّانية فقد قصد بها الشّديد المسلك المهول[1]، وللتّجنيس في هذا البيت إيقاع جماليّ مردّه هذا التّكرار في شكل الكلمة مع التّنوّع في الدّلالة بالإضافة إلى ما اعتمده الشّاعر من تقديم وتأخير أضفى نوعا من الطّرافة على الأسلوب؛ فقصد الشّنفرى: لست بمحيار الظّلام -أي لا أتحيّر- إذا انتحت بهماء هَوْجَلُ هدى الهوجل العِسّيف. فالشّاعر ذو جرأة تجعله لا يتحيّر في الوقت الذي يتحيّر فيه النّاس أمّا الأنواع الأخرى للجناس فقد ورد منها التّالي:

ب. الجناس اللاّحق:

وهذا النّمط من التّجنيس يستخدم بأوجه مختلفة بحسب موضع الاختلاف، أي بين الوحدتين التصويتيتين في أوّل الكلمتين، أو في الوسط، أو في آخر الكلمتين، وقد ورد هذا النّوع من الجناس في موضعين من اللاّمية هي التّالية:

[1]- الشّنفرى: الديوان (الهامش)، ص 62.

لَعَمْرُكَ ما في الأرْضِ ضِيقٌ على امْرِىءٍ سَرَى رَاغِبا أو رَاهِبا وهْو يَعْقِلُ

مُهَرَّتَةٌ فُوهٌ كـأنَّ شُـدُوقَهـا شُقُوقُ العِصِيِّ كَالِحَاتٌ وَبُسَّلُ

الملاحظ أنّ الاختلاف بين الوحدتين الصّوتيتين في الثّنائيتين المتجانستين (راغبا، راهبا) و(شدوق، شقوق، كانت في الوسط، ففي الأولى بين الغين والهاء وفي الثّانية بين الدّال والقاف، وهذا التّباين على مستوى الوحدات الصّوتية يلخّصه الجدول التّالي:[1]

المتجانسان		الوحدات الصوتية المتباينة		نمط التباين الصوتي		نمط التباين الدلالي	
راغبا	راهبا	غ	هـ	لهوي	حلقي	محبا مريدا	خائفا
شدوق	شقوق	د	ق	أسناني لثوي	لهوي	زاوية الفم من باطن الخدّين	تصدعات وفرج

وقد استعمل الشّاعر تلك الثّنائيات المتجانسة وفق نظام فنّيّ محكم، ومتباين إذ في المثال الأوّل فقد ورد لفظان في العجز بفاصل قصير هو (أو) العاطفة، أمّا في المثال الثّاني فلم يفصلهما فاصل، حيث ورد اللّفظ الأوّل في آخر الصّدر والثّاني في بداية العجز.

ج. الجناس المقلوب:

لقد ورد هذا النّوع من الجناس محصورا في موضع واحد لا غير:

وَلَيْلَةِ نَحْسٍ يَصْطَلي القَوْسَ رَبُّها وَأَقْطُعَهُ اللاّتي بها يَتَنَبَّلُ

[1]- اعتمدت في الوصف الصوتي على دراسة الدكتور حسني عبد الجليل يوسف : التمثيل الصوتي للمعاني ، ص 27 وما بعدها

وقد ورد التّجنيس بين لفظ (ليلة) التي تدلّ على الفترة التي تعقب النّهار وبين الاسم الموصول (اللاتي) الذي يدلّ به على جمع المؤنّث.

د. جناس الاشتقاق :

وهو ما جمع بين ركنيه الاشتقاق[1] ويعتبر هذا النّوع من التّجنيس من اكثرها ورودا في الدّيوان ومواضعه التّالية:

وما ذَاكَ إلاّبَسْطَةٌ عَنْ تَفَضُّلٍ عَلَيْهِمْ وكان الأفْضَلَ المُتَفَضِّلُ

وَأَسْتَفُّ تُرْبَ الأرْضِ كَيْلاَ يُرَى لَهُ عَلَيَّ مِنَ الطَّوْلِ امْرُؤٌ مُتَطَوِّلُ

وأَصْبَحَ عَنِّي بالغُمَيْضَاءَ جالسًا فَرِيقَانِ: مَسْؤُولٌ وَآخَرُ يَسْأَلُ

ثنائيات التّجنيس الواردة في الأبيات السّابقة تباينت أنماط الكلمات فيها بين: **الفعل، المصدر إسم الفاعل، إسم المفعول، إسم** التّفضيل، وهو ما يؤكّد سمة التّنوّع والاختلاف التي أكّدتها في أكثر من موضع، ويمكن وصف تلك الثّنائيات على النحو التّالي:

البيت	الركن الأول	بنيته الصرفية	الركن الثّاني	بنيته الصرفية
01	الافضل	إسم تفضيل	المتفضِّل	إسم فاعل
02	الطَولُ	مصدر	متطوِّل	إسم فاعل
03	مسؤول	إسم مفعول	يسال	فعل مضارع

[1]- عبد اللطيف تشيفي ، وزبير دراقي : الاحاطة في علوم البلاغة ،ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 2004.

نلاحظ أنّ التّجنيس الاشتقاقي قد ورد متنوّعا من حيث البنى الصّرفية، كما أحسن الشّاعر توزيعها فقد وردت مرارا في العجز من البيت، كما وردت في مواضع أخرى موّزعة بين الصّدر والعجز بنظام هندسيّ يبدو فيه التّناسق والانسجام.

هـ. التوازي:

يعتبر التّوازي من أشرف أنواع البديع، وهو أن تتّفق الكلمتان في الوزن وفي حروف الرّويّ[1]

فَقَدْ حُمَّتِ الحَاجَاتُ واللَّيْلُ مُقْمِرٌ وَشُدَّتْ لِطِيّات مَطَايَا وَأَرْحُلُ

وفي الأَرْضِ مَنْأًى لِلْكَرِيمِ عَنِ الأذَى وفيها لِمَنْ خَافَ القِلَى مُتَعَزَّلُ

غَدَا طَاوِيا يُعَارِضُ الرِّيحَ هَافِيا يَخُوتُ بأذْنَابِ الشِّعَابِ وَيَعْسِلُ

فَغَبَّتْ غِشَاشا ثُمَّ مَرَّتْ كأنّها مَعَ الصُّبْحِ رَكْبٌ مِنْ أُحَاظَةَ مُجْفِلُ

دَعَسْتُ على غَطْشٍ وَبَغْشٍ وَصُحْبَتي سُعَارٌ وإرْزِيزٌ وَوَجْرٌ وَأَفَكَلُ

فأيَّمْتُ نِسْوَانَا وأيْتَمْتُ إلْدَةً وَعُدْتُ كما أبْدَأْتُ واللَّيْلُ أَلْيَلُ

وللكشف عن التّطابق من حيث الوزن نعتمد النّظام المقطعيّ للأصوات، فتكون صور الكلمات القرائن كالتّالي:

[1] ينظر : الزركشي : البرهان في علوم القران ، تحقيق محمد ابو الفضل ابراهيم ، المكتبة العصرية ، صيدا بيروت ،ط 1 ،2004 ،ج 1 ، ص 67

البيت	الركن الأوّل	الركن الثّاني
01	حُمّت	شُدَّتْ
02	أذى	قِلَى
03	طَاويا	هافيا
04	عَبّت	مرّت
05	غَطْش	بغش
06	أيمتُ	أيتمت

فالكلمات القرائن تعادلت في الوزن المقطعيّ، وتوافقت في الحرف الأخير، كما وردت تلك المقاطع متنّوعة، ففيها أحاديّة المقطع وهناك الثّنائية، وكذلك الثّلاثية المقطع، بالإضافة إلى أنّ المقاطع في ذاتها قد تنوّعت بين الطّويلة المفتوحة والطّويلة المغلقة والمغرقة في الطّول...

و. التطريف:

وهو الإتّفاق في الرّويّ دون الوزن[1]، وقد كان الأكثر شيوعا بين أنواع المحسّنات، ولعلّ مردّ ذلك إتسامه بالسّهولة وعدم التكّلف، وهذا لا ينفي تلك الصّبغة الجمالية الإيقاعية التي يكتسبها الأسلوب بتوظيفه، كما أنّه يسهم في كسر تلك الرّتابة الإيقاعية [2] كي لا يشعر السّامع بالسّآمة والملل، ومن أبدع ما وظّفه الشّاعر من تطريف:

[1]- ينظر الزركشي:البرهان في علوم القرآن،ص67.

[2]- رابح بوحوش : البنية اللغوية في بردة البوصيري ، ص 46.

فَقَدْ حُمَّتِ الحَاجَاتُ واللَّيْلُ مُقْمِرٌ وَشُدَّتْ لطِيّات مَطَايَا وَأرْحُـــلُ

وَأغْدو خَمِيصَ البَطْن لا يَسْتَفِزُّنِي إلى الزَّادِ حِرْصٌ أوفُؤادٌ مُوَكَّـــلُ

وأغْدُو على القُوتِ الزَّهِيدِ كما غَدَا أزَلُّ تَهَادَاهُ التنَائِفَ أَطْحَـــــلُ

فإنْ تَبْتَئِسْ بالشّنفرى أمُّ قَسْطَـــلٍ لَمَا اغْتَبَطَتْ بالشّنفرى قَبْلُ أطْوَلُ

وَيَومٍ مِنَ الشِّعْرَى يَذُوبُ لُعَابُـــهُ أفاعيه في رَمْضائه تَتَمَلْمَـــــلُ

وهذا الجدول يوضح علاقة البناء المقطعي بين الكلمات القرائن :

	الكلمة	ما يماثلها
01	حاجات	طيّات
02	خميص	حرص
	زاد	فؤاد
03	أزل	أطحل
04	قبل	أطول
05	أفاعيه	رمضائه

كلمات القرائن متّفقة في الرّويّ مختلفة في الأوزان، وهذا الإختلاف في الأوزان أخذ طابع التّنوّع من مقاطع طويلة مغلقة وأخرى مفتوحة، إلى مقاطع مغرقة في الطّول، كما تباينت من حيث عدد المقاطع، إذ ورد منها ما هو أحادي المقطع والثّنائيّ والثّلاثي، بل وذوات الأربع مقاطع.

ز. التوازن:

إذا كان التّوازي هو تعادل في الوزن والرّويّ، والتّطريف هو إتفاق في الرّويّ دون الوزن، فإنّ التّوازن بما يمثّله من تنوّع إيقاعيّ هو مراعاة الوزن فقط في مقاطع الكلام[1]، ومن أجمل ما وظّف الشّاعر من توازن:

أُدَيمُ مِطَالَ الجُوعِ حتّى أُميتَهُ وأضْرِبُ عَنْهُ الذّكْرَ صَفْحا فأُذْهَلُ

فَلاَ جَزِعٌ مِنْ خَلَّةٍ مُتَكَشِّفٌ ولا مَرِحٌ تَحْتَ الغِنَى أتَخَيَّلُ

وَخَرْقٍ كظَهْرِ التُّرْسِ قَفْرٍ قَطَعْتُهُ بِعَامِلَتَيْنِ ، ظَهْرُهُ لَيْسَ يُعْمَلُ

الجدول التّالي يكشف عن التّطابق من حيث الوزن نعتمد النّظام المقطعيّ للأصوات، فتكون صور الكلمات القرائن كالتّالي:

البيت	الركن الأوّل	الرّويّ	الركن الثّاني	الرّويّ
06	أَدِيمُ	م	أَميتُ	ت
07	جَزِعٌ	ع	مَرِحُ	ح
08	خَرْقٌ	ق	قَفْرٌ	ر

- صور التّوازن في الأمثلة السّابقة تتميّز باختلاف أنماطها المقطعيّة، من أحادية المقطع إلى ثنائية المقطع، والمقاطع في ذاتها تتميّز بطولها أحيانا وقصرها أحيانا خرى مع تباين في نهاية المقطع بين المفتوح وبين المغلق، أمّا الرّويّ فإنه **رغم اختلافه**

[1] الزركشي : البرهان في علوم القران / 01_67

بين طرفي كلّ ثنائية إلاّ أنّه قد يتقارب أحيانا في المخرج الصوتي، وهذا ما نجده في الثنائيات (أَدِيمُ، أَمِيتُ) و(جَزِعٌ ، مَرِحُ) و(خَرْقٌ، قَفْرٌ).

خلاصة الوصف:

إنّ شعر الشّنفرى -من خلال اللاّمية بما تميّز به من توظيف محدود لألوان من **الإيقاع** لدّاخليّ يجعلنا نحكم أنّه كان لا يحتفي بهذا الجانب قدر كفايته، فصنعته ذات آثار باهتة ضئيلة تنبئ عن عدم إهتمام بجانب الزخرف اللّفظيّ، ومردّ ذلك تلك السّرعة التي وسمت حياته مما أثّر بصدى رجعيّ على نفسيّته، ومنها إلى أدبه، وحتّى ما **وظّفه من ألوان إيقاعية دا**خلية لا يمكن الشّكّ أنه لم يقصد إليها قصدا، وإنّما جاءت عفوا في أثناء تعبيره "إذ أنّ هذه الألوان التي تعتمد على نوع من التّلاعب اللّفظيّ لم تكن بالألوان الفنيّة التي يحرص عليها الشّعراء الجاهليون، أو التي يقصدون إليها قصدا متعمدا، أو التي يتخذون منها أسسا **لمذاهبهم الفنية**[1].

لقد مكّنتني محاولتي العلميّة **من** استكشاف أغوار شاعرنا الكبير الشّنفرى وأصحابه من الصّعاليك واستكناه **عذب** أعمالهم الفّنيّة والوقوف عند تلك المراقب **والغزوات من خلال ما تمكّنت من التّوصّل إليه من شعر، والكشف عن الخصائص** اللّغوية في شعره، والوقوف **عند نقاط الائتلاف** والاختلاف التي ميّزت شعره عن غيره من شعراء بيئته، وإلى ما ميزه عن شعراء بيئته الذين يمثلون المدرسة الشّعرية القبلية في مقابل تلك التي أسّسها الشّنفرى رفقة جماعته من الشذاذ والخلعاء والذين شكّلوا بحقّ: **"مدرسة الصعاليك".**

[1]- يوسف خليف : الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي ، ص 312.

الخـــــــاتمة

لقد تبين لنا بعد هذه الرحلة مع الشّعراء الصّعاليك أنهم لم يكونوا معارضين لنظام القبيلة وأعرافها معارضة مادية وفكرية، وإنما عارضوا هذا النظام القبلي معارضة فنية.

ولما كانت الصحراء الشاسعة هي البيئة الجديدة لهؤلاء الشعراء، فقد وصفوها في شعرهم وصوّروا اكتواءهم بشمسها الحارقة، كما ذاقوا زمهريرها، وقضوا حياتهم يتنقلون بين جـ ووهادها وجبالها.فتضمّن شعرهم ألفاظا غزيرة أوحت بها الصحراء، ومظاهرها، وطبيعة الحياة فيها.

وقد استطعنا أن نتتبّع –في هذا البحث– حياة الشّعراء الصّعاليك، وانتهينا إلى النتائج الآتية:

أولا– تميّز شعر الصّعاليك بمجموعة من العوامل التي أثرت فيه بصفة مباشرة أو بصفة غير مباشرة وقد وجهت هذه العوامل في العملية الإبداعية عند الشّعراء الصّعاليك، كما خلقت نمطا شعريا تتباين في موضوعاته، وبنيته الفنية، ويمكن أن نجمل هذه العوامل فيما يأتي:

1- العامل الطبيعي: الذي يتمثل في بيئة الصحراء وفي المناخ، فقد وصف الشّعراء الصّعاليك الصحراء بأنها مفازة واسعة شاسعة الأرجاء جافة يعلوها الغبار وتتلاشى فيها الأصوات، ولا أثر فيها للماء وفيها أماكن مجهولة موحشة، وحيوانات وحشية ضارية تتربص لهم في كل مكان.

2- العامل الاجتماعي: يتمثل في ظاهرة الصّعلكة التي تسبّبت في نفورهم م من القبيلة، بسبب إصدار الأحكام على سلوكهم وأعمالهم الإجرامية كالقتل والغزو وسلب الأموال بغير حق، وقد ظهر هذا جليا في

أخبارهم ومغامرتهم، وكذلك من تاريخهم الذي أرّخت له القبيلة لأسباب أشرنا إليها في هذا البحث.

3- العامل الفني الذي يتمثل في تمرّد الشّعراء الصّعاليك على قواعد القصيدة في الجاهلية.

ثانيا – لقد تمرّد الشّعراء الصّعاليك على منهجية القصيدة في العصر الجاهلي، وعارضوا نظامها، فرفضوا المقدمة الطللية والوقوف عليها والبكاء على الديار، يضاف إلى ذلك عدم استعمالهم للتصريع في مستهل قصائدهم، الأمر الذي جعل قصائدهم تتميز بسرد القصص، لأن الشّعراء الصّعاليك كانوا يفتخرون بالقصص التي يتعرضون إليها وبمغامراتهم وصراعهم مع الوحوش الضارية، ويظهر ذلك جليا في قصة تأبّط شرّاً مع الغول التي سبقت الإشارة إليها.

ثالثا – كان الشّعراء الصّعاليك يعيشون حياة اجتماعية يغلب عليها التهديد والوعيد، والسطو على القبائل، وكذلك الغزو والسلب، كما كانت أشعارهم طافحة بمعاني التهديد والمآسي التي مرّوا بها في بيئتهم الصحراوية الجديدة.

رابعا – لقد قام الشّعراء الصّعاليك بتصوير معاناة التشرد والنفي، كما كان شعرهم وثيقة تحمل أفكارهم وتروّج لها. وهذا ما جعل شعرهم يصوّر حياتهم، ويعبّر بصدق عن التغيير الاجتماعي على عهدهم.

خامسا – لقد تحدث الشّعراء الصّعاليك عن أدوات القوة، فافتخروا بالسلاح وأدوات الغزو، ولم يكن حديثهم عنها حديثا عابرا، وإنما كان حديثا يصف

مضاءها وقوتها وصلابتها، وهذا الوصف –بطبيعة الحال– يهدف إلى إثارة الرعب في قلوب أعدائهم والنيل منهم.

سادسا –غلب على شعر الصّعاليك موضوع الفخر وقد تضمّن موضوع الفخر ثلاثة أهداف: الأول، يتمثل في تأكيد ذات الشاعر الصّعلوك وقوته وبطولته في غزواته، والثاني مناط بالثأر من أبناء القبيلة والنيل منهم، والثالث موجّه –ضمنيا– إلى الخصم والعدو ليهاب جانبهم، ويخاف من سطوهم.

سابعا – ظهر هذا الأمر واضحا في لامية العرب للشّنفرى التي تبيّن بعد الدراسة أنها منسوبة للشّنفرى وليست لخلف الأحمر –كما ادعى يوسف خليف– لأن هذه القصيدة لا يمكن أن تكون إلا من إبداع الشّنفرى، لاحتوائها على صوّر بليغة وصادقة عن حياة القهر والفقر التي عاشها الشّنفرى من جراء معاناته مع ظروف قبيلته التي سلبته حريته واستقراره، فتحدث في لاميته عن معاناته من الجوع والضياع، كما صوّر معاشرته للذئاب المفترسة، فانفرد بتصويرها تصويراً صادقاً ودقيقا، فتحدث عن اعتصامه بالجبال، فشبّه نفسه بالوعل الذي يرافق (الأراوي)، كما عكست لامية العرب حياة الشّنفرى في بيئته الصحراوية، وصراعه مع الحيوانات المتوحشة والمفترسة.

ثامنا – وظف الشّعراء الصّعاليك اللغة توظيفا فنياً، وخاصة الشّنفرى في لاميته، وذلك من خلال خطاب شعري، وخصائص أسلوبية وفنية استطاعوا بواسطتها توجيه المتلقي، وجعله يدرك المعنى بكل حرية؛ فالشّنفرى –مثلا– عندما

استخدم التركيب البلاغي، فهو يريد أن يوجه إلى المتلقي رسالة كما يريدها هو. وكما يتصورها لأن الخطاب الشعري هو قوة تأثيرية في إيصال المعنى، والإبانة عنه.

تاسعا – استخدم الشّعراء الصّعاليك، وخاصة الشّنفرى وعروة بن الورد، والسّليك بن السّلكة وتأبّط شرّاً ظاهرتي التقديم والتأخير، والحذف، لغاية دلالية ذات بُعد فني وأسلوبي فقد أدركوا أهمية التركيب النحوي، والتركيب البلاغي، والخصائص اللغوية والأسلوبية في شحن السياق الشعري بما يضمن للمتلقي تحقيق المُتعة، ويضمن للرسالة الشعرية الدقة والوضوح في التعبير، وسرعة وصول المعنى إلى ذهن المتلقي ليتيح له فرصة تأمله للنص الشعري والتفاعل معه.

عاشرا – استمد الشّنفرى، وغيره من الشّعراء الصّعاليك معانيه من التجربة الحسية، حيث ترتسم صوّر المحسوسات في خياله، ثم يستطيع خياله –بعد ذلك– إقامة ضروب العلاقات بينها. ذلك أنَّ الشّنفرى –مثلا– في لاميته استطاع أن يلجأ إلى ذلك ليتمثل المعنى ويكثفه في ذهن المتلقي بطريقة فنية دقيقة مما يحدث أكبر الأثر في نفسه لإقناعه.

كما سعى الشّنفرى في لاميته –أيضا– في بناء صوّره الشعرية –من تشبيه واستعارة– إلى الربط بين الفن والواقع؛ من أجل ذلك استخدم التشبيه لإيجاد هذه العلاقة، والعلاقة بين طرفي التشبيه وإن بدا فيها الحسّ، فهي في حقيقتها علاقة معنوية قد لبست لباساً حسيا ذو بعد دلالي وأسلوبي.

حادي عشر – لقد جاءت الصورة الفنية في شعر الصّعاليك، وخاصة لامية العرب، مجسدة للمعاني الكامنة في نفوس الشّعراء الصّعاليك، كما أن توافق الصور

الشعرية وتجانسها، قد ساعد إلى حد كبير، على اتصال التجربة الشعورية عندهم بالخطاب الذي يحمله شعرهم، كما أن المتلقي يصل مع التشبيه والاستعارة إلى مرحلة الإعجاب عندما يتمثل الإشارات الفنية المستوحاة من الصوّر البلاغية، وقد ينفعل بها، ويردّدها. وتكون العملية الإبداعية –في هذا المجال– هادفة تعتمد بشكل أساسي على إبراز الدلالة عبر استخدام المجاز الذي يحدث تأثيراً ممتعاً في نفسية المتلقي وبذلك يمكننا القول: إن شعر الصّعاليك صوّر حياة الصّعاليك، وقد جاءت صوّره الفنية والإيقاعية موضحة لقضاياه وموضوعاته، وخصائصه الفنية والأسلوبية، كما امتاز شعرهم بالمستوى الإيقاعي الذي وجه مستويات التعبير، والمعاني، وكذلك بتوسل اللغة لتوصيل المعلومات والمشاعر والأحاسيس التي يريدها الشّاعر الصّعلوك؛ فهو يقدم أكبر قدر من تلك المشاعر التي يهدف إلى تصويرها في قصائده.

تلك هي أهم ميزات شعر الشّعراء الصّعاليك وخصائصه الفنية والأسلوبية في دراسة موضوعاته وقضاياه، وهي –كما رأينا– إضاءة وبداية ومنطلقا مفتوحاً لمزيد من الدراسات الجادة حول شعر الصّعاليك، التي آمل أن يستفيد منها الباحثون ـارسون، ويعملون على إثارتها بالنتائج العلمية الهامة في دراسات علمية جادة متخصّصة.

وقد حاولتُ أن أقترب من عالم شعر الصّعاليك في هذا البحث، راجياً أن يتيسّر لي الاستمرار في هذه الطريق العلمية في المستقبل، والله الموفق والهادي إلى سواء السبيل.

مكتبة
البحث

القرآن الكريم

المصادر:

1- ابن منظور لسان العرب، الدار العلمية للكتاب الطبعة الأولى: 2003، بيروت لبنان:

2- ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، الطبعة الثانية، دار الرفاعي، الرياض: 1983.

3- ابن جني: الخصائص، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، 1952.

4- ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق الدكتور محمد قرقزان –الطبعة الأولى، دار المعرفة، بيروت: لبنان: 1988.

5- ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق محمد قرقزان الطبعة الأولى، دار المعرفة، بيروت: لبنان 1988

6- ابن طباطا العلوي: عيار الشعر، تحقيق طه الحاجري، ومحمد زغلول سلام، المكتبة التجارية، القاهرة: 1956.

7- ابن فارس: الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها، تحقيق السيد أحمد صقر، دار إحياء الكتب العربية، بيروت، 1977.

8- أبو الفرج الأصفهاني: الموشح (مآخذ العلماء على الشعر في عدة أنواع من صناعة الشعر)، تحقيق علي محمّد البجاوي، دار نهضة مصر، القاهرة، 1965.

9- أبو الفرج الأصفهاني: الموشح (مآخذ العلماء على الشعر في عدة أنواع من صناعة الشعر)، تحقيق علي محمّد البجاوي، دار نهضة مصر، القاهرة، 1965.

10- أبو القاسم السجلماسي: المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تحقيق علال الغازي، الطبعة الأولى، مطبعة المعارف، الرباط، المغرب:1980.

11- الأصمعي: الأصمعيات: تحقيق عبد السلام محمد هارون طبعة دار المعارف، القاهرة

12- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، الطبعة الأولى، مطبعة تونس:1966.

13- ديوان الراعي النميري: تحقيق نوري حمودي القيسي وهلال ناجي، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، 1980.

14- ديوان الشنفرى، تحقيق إميل بديع يعقوب، الطبعة الأولى، دار الكتاب العربي، بيروت: لبنان: 1991.

15- ديوان الصعاليك، شرحه الدكتور يوسف شكري فرحات، وصدر عن دار الجيل، بيروت : 2004.

16- ديوان امرئ القيس: تحقيق محمّد أبو الفضل إبراهيم، الطبعة الرابعة، دار المعارف، القاهرة، 1984.

17- ديوان حاتم الطائي، طبعة بيروت: لبنان: د.ت.

18- ديوان زهير بن أبي سلمى، شرح علي حسن فاغور، الطبعة الأولى، دار الكتب العلمية، بيروت: 1994.

19- ديوان طرفة بن العبد، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت: 1926.

20- ديوان عبيد بن الأبرص، دار صادر، بيروت.

21- ديوان عروة بن الورد، شرح ابن السكيت، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان.

22- الزركشي : البرهان في علوم القران ، تحقيق محمد ابو الفضل ابراهيم ، المكتبة العصرية ، صيدا بيروت ،ط 1 ،2004 ،ج 1.

23- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز في علم المعاني، تصحيح محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت 1982.

24- عبد القاهر الجرجاني، تحقيق محمود محمد شاكر، الطبعة الأولى–مطبعة المدني، القاهرة، 1991.

25- عمرو بن بحر الجاحظ: الحيوان، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار الجيل بيروت: لبنان: 1996.

26- قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق الدكتور محمد عبد المنعم خفاجة، دار الكتب العلمية، بيروت: لبنان: د.ت.

27- القرشي:جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، تحقيق علي محمد البجاوي، القاهرة: 1967.

28- القزويني:الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق محمد عبد القادر الفاضلي، الكتب العصريّة، بيروت، ط2001،1.

29- محمد بن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمود محمد شاكر، مطبعة المدني: القاهرة: 1974.

30- المرزوقي: شرح ديوان الحماسة، تحقيق أحمد أمين، وعبد السلام محمد هارون، الطبعة الأولى، دار الجيل: بيروت: 1991.

31- المفضل بن محمّد الضبي: المفضليات، تحقيق: أحمد محمد شاكر، وعبد السلام محمّد هارون، الطبعة الرابعة، دار المعارف: القاهرة، د.ت.

32- الميداني: مجمع الأمثال، تحقيق سعيد محمد اللحام، دار الفكر، بيروت: 2002.

المراجع باللغة العربية العربية:

33- إبراهيم أنيس: من أسرار البلاغة،المكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة،ط1994،7.

34- إبراهيم أنيس:موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة:1965.

35- إبراهيم عبد الرحمن محمد: الشعر الجاهلي (قضاياه الفنية والموضوعية) الطبعة الأولى، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة:2000.

36- ابن سيده: المخصص؛ الجزء الثالث، دار الفكر، بيروت:1979.

37- أبو إسماعيل بن القاسم القالي البغدادي: كتاب الأمالي، مراجعة لجنة إحياء التراث العربي، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، 1980.

38- إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، الطبعة الخامسة، دار الثقافة، بيروت:1966.

39- أحمد بن محمد بن أحمد الحملاوي، شذا الصرف في فن الصرف، شرح وفهرسة الدكتور عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط3، 2000.

40- أحمد مختار عمر: علم الدلالة، الطبعة الثالثة، مطبعة عالم الكتب، القاهرة: 1991.

41- أدونيس: كلام البدايات، الطبعة الأولى، دار الآداب، بيروت، 1983.

42- إيليا الحاوي: في النقد والأدب،دار الكتاب اللبناني بيروت،ط4، 1979 ج1.

43- بكري شيخ أمين: البلاغة العربية في ثوبها الجديد (علم البيان)، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 2001،7.

44- تامر سلوم: نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، الطبعة الأولى، دار الحوار، دمشق، سورية:1983.

45- تمام حسان: الخلاصة النحوية، عالم الكتب، ط1، 2000.

46- تمام حسن: اللغة العربية معناها ومبناها، دار غريب، ط3، 1998.

47- جابر عصفور: الصّورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي.ط3. 1992.

48- جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار المعارف، القاهرة:د.ت.

49- جابر عصفور: مفهوم الشعر في الثرات النقدي القديم، المركز العربي، بيروت: لبنان: 1982.

50- جلال الدين السيوطي: المزهر، طبعة القاهرة، مصر:1958.

51- جواد علي: المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، دار العلم للملايين: بيروت لبنان: 1978.

52- جودت الركابي: في الأدب الأندلسي، الطبعة الثانية، دار المعارف، القاهرة: 1966.

53- حسن رمضان فعله: بهجة الطرف في فن الصرف، دار الهدى، الجزائر، 1993.

54- حسني عبد الجليل يوسف: الأدب الجاهلي (قضايا وفنون ونصوص)، الطبعة الثانية، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة: 2003.

55- حسين جمعة: في جماليات الكلمة (دراسة جمالية بلاغية نقدية)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002.

56- حسين عطوان: مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي دار المعارف: القاهرة: 1970.

57- حسين مروة: تراثنا كيف نعرفه، الطبعة الأولى، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1985.

58- حنا الفاخوري: الجامع في تاريخ الأدب العربي (الأدب القديم)، دار الجيل بيروت، د ت.

59- محمّد: الحنين إلى الوطن في الأدب العزلي حتى نهاية العصر الأموي، الطبعة الثانية، دار العلم للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1989.

60- الخطيب البتريزي شرح المعلقات السبع، الطبعة الأولى دار المحابر-الجزائر 2009.

61- خير الدين الزركلي: الأعلام، الطبعة السادسة، دار العلم للملايين، بيروت: 1984.

62- رابح بوحوش، البنية اللغوية لبردة البوصيري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1993.

63- سعيد الورقي بيومي،لغة الشعر العربيّ الحديث،دار النهضة العربية،بيروت،ط3، 1984.

64- شكري محمد عياد: موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، القاهرة: 1968.

65- شوقي ضيف:تاريخ الأدب العربي: العصر الإسلامي، دار المعارف القاهرة.

66- شوقي ضيف:تاريخ الأدب العربي،العصر الجاهلي، الطبعة التاسعة، دار المعارف، القاهرة: 1981.

67- شوقي على الزهرة:جذور الأسلوبية من الزوايا إلى الدوائر (دراسة فيلولوجية)،مكتبة الآداب، القاهرة، د.ت.

68- صالح بلعيد: النحو الوظيفي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994.

69- صلاج فضل: علم الاسلوب مبادئه واجراءاته، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ط2، 1985.

70- عبّاس حسن: النّحو الوافي. دار المعارف، مصر ط14،ج1.

71- عبد الحليم حنفي: شعر الصعاليك (منهجه وخصائصه) الهيئة المصرية للكتاب، د.ط، القاهرة: 1979.

72- عبد العزيز عتيق: المدخل إلى علم النحو والصرف، دار النهضة العربية ،بيروت، ط2، 1974.

73- عبد الغني الدقر: معجم النحو، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط3، 1986.

74- عبد الفتاح صالح: عضوية الموسيقى في النص الشعري الحديث، مكتبة المنار، عمان، الأردن، د.ت.

75- عبد القادر القط: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر،مكتبة الشباب، القاهرة: 1992.

76- عبد اللطيف تشيفي ، وزبير دراقي : الاحاطة في علوم البلاغة ،ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر ، 2004.

77- عبد الله التطاوي: الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد، دار الثقافة، القاهرة، 1997.

78- عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، الطبعة الأولى، دار الفكر، القاهرة: 1955.

79- عبد المتعال الصعيدي: البلاغة العالية (علم البيان)، مكتبة الآداب، القاهرة، ط 1، 2000.

80- عبد الملك مرتاض: الأدب الجزائري القديم (دراسة في الجذور) د.ط. دار هومة، الجزائر:2009.

81- عبد الملك مرتاض:السبع معلّقات (مقاربة سيميائية انثروبولوجية) منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998.

82- عبد المنعم تليمة: مدخل إلى علم الجمال الأدبي، دار الثقافة، القاهرة 1978.

83- عبد المنعم خفاجي، وصلاح الدين محمد عبد التواب: الحياة الأدبية في عصري الجاهلية وصدر الإسلام، مكتبة الكلمات الأزهرية، القاهرة، د.ت.

84- عبده الراجحي. النحوي، دار النهضة العربية، بيروت، د، ت.

85- عتيق عبد العزيز: في البلاغة العربية، (علم المعاني –البيان –البديع)، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت.

86- عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، د.ط. دار الفكر العربي، القاهرة:1992.

87- عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، دار الثقافة، بيروت: د.ت.

88- عز الدين إسماعيل: في الأدب العباسي (الرؤيا والفنّ)، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، 1975.

89- عمر محمد الطالب، عزف وتر النص الشّعريّ (دراسة في تحليل النصوص الأدبية الشّعرية)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.

90- الغذامي عبد الله محمد الخطيئة والتكفير (من البنوية إلى التشريحية)، الطبعة الثانية، النادي الأدبي، جدة، د.ت.

91- فضل صلاح ، على الأسلوب (مبادئه وإجراءاته)، الطيعة الثانية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1985.

92- فوزي الذهان الوصف (فنون الأدب العربي)، دار المعارف، القاهرة: د.ت .

93- فوزي عيسى: النص الشّعريّ وآليات القراءة، منشأة المعارف بالإسكندرية مصر،1997.

94- كريم زكي حسام الدين: أصول تراثية في اللسانيات الحديثة، مكتبة النهضة العربية "ط3"،2001.

95- لحمداني حميد: أسلوبية الرواية، منشورات دراسات سال المغرب: 1989.

96- لطفي عبد البديع: التركيب اللغوي للأدب، الطبعة الأولى، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة: 1997.

97- محمد إبراهيم عبادة: دراسة لغوية ونحوية، منشأة المعارف، الإسكندرية مصر، 1998.

98- محمد أحمد بربري: الأسلوبية والتقاليد الشعرية، الطبعة الأولى، الدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، 1995.

99- محمد سالم محيسن، تصريف الأفعال والأسماء، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1987.

100- محمّد مصطفى هدارة: اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري، الطبعة الثانية، دار المعارف، القاهرة، 1970.

101- محمد مفتاح: في سيمياء الشعر القديم (دراسة نظرية وتطبيقية)، الطبعة الأولى دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، 1982.

102- محمد منال عبد اللطيف: المدخل إلى علم الصرف، دار الميسرة، عمان (الأردن)، ط1، 2000.

103- مصطفى الغلاييني:جماع الدروس العربية، المكتبة العصرية،بيروت،ط 2001،39،ج1.

104- مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، الطبعة الثالثة، دار الأندلس، بيروت:1983.

105- منير سلطان: تشبيهات المتنبي ومجازاته، منشأة المعارف، الإسكندرية: د.ت.

106- موسى ربايعة: قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، مكتبة الكتاني ودار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، 2001.

107- ناصر الدين الأسد، مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية، الطبعة الخامسة، دار المعارف، القاهرة، 1987.

108- نوال بابتي: معجم الشعراء الجاهليين، الطبعة الأولى، دار جروس برس، طرابلس، لبنان، 1988.

109- يحي الجبوري: الشعر الجاهلي: الطبعة الرابعة، مؤسسة الرسالة: بيروت، لبنان: 1983.

110- يوسف اليوسف: مقالات في الشعر الجاهلي، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، د.ط: دمشق، 1975.

111- يوسف خليف: الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي: الطبعة الثالثة، دار المعارف: القاهرة: 1978.

المراجع باللغة الأجنبية:

112- Martinet, André : Element de Linguistique général, Arman Colln : 1984.

113- Bakhtine Mekhail : Esthetique et Théorie du Roman, Traduction Daria Oliver, Edition Gollimant : Paris : 1978.

114- DE Saussure, Ferdinant, cours de Linguistique général, Edition Payotheque, Paris :1972.

115- la connotation, France, P.U.I. 1977.

116- La structure du texte artistique, Paris, Gallimare, 1973.

117- LEWIS C.DAY, the Poetic Image, cambridg, 1946.

118- Tezvetan Todorov, Oswold Ducrot : Dictionnaire Encyclopédique, Des Sciences du Langage : Edition Seul : Paris, 1972.

119- Tezvetan Todorov, Oswold Ducrot : Dictionnaire Encyclopédique, Des Sciences du Langage

120- Tezvetan Todorov, Oswold Ducrot :Dictionnaire Encyclopédique, Des Sciences du Langage : Edition Seul : Paris, 1972.

المراجع المترجمة:

121- اليزابيث دور: الشعر كيف نتفمه ونتذوقه، ترجمة د. محمد إبراهيم الشوش، مكتبة منيمنة بروت، 1961.

122- تشارلتن (هـ.ب): فنون الأدب، ترجمة زكي نجيب محمود، لجنة التأليف والنشر، القاهرة:1945.

123- جان بول سارتر ما الأدب؟ ترجمة محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر، القاهرة، د.ت:

124- جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي، ومحمد العمري، الطبعة الأولى، دار توبقال، المغرب.

125- ريتشارز: مبادئ النقد الأدبي، ترجمة محمد مصطفى بدوي، مراجعة لويس عوض، وسهير القلماوي، د.ط، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة:1963.

126- كارل برو كلمان: تاريخ الأدب العربي، ترجمة عبد الحليم النجار، دار المعارف: القاهرة: 1968.

127- كارل بروكلمان، تاريخ الادب العربي، ترجمة عبد الحليم النجار، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثالثة، 1971.

128- ليو سبتزر:علم اللغة وتاريخ الأدب، بضميمة كتاب اتجاهات البحث الأسلوبي، ترجمة شكري محمد عياد، الطبعة الثانية، أصدقاء الكتاب، القاهرة، 1996.

129- مورو فرنسوا: البلاغة (مدخل لدراسة الصوّر البيانية)، ترجمة محمد الولي وجرير عائشة، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، الطبعة الأولى، الدار البيضاء: 1989.

130- هنرش بليث: البلاغة والأسلوبية (نموذج سيميائي لتحليل نص)، ترجمة محمد العمري، منشورات دار سال الطبعة الأولى، المغرب، 1989.

131- هنري بليث: البلاغة والأسلوبية –ترجمة محمد العمري منشورات دراسات سال- الطبعة الأولى:المغرب 1989.

المجلات والدوريات:

132- أمال عثمان، وسائل الإعلام وخدمة المرأة، بحث منشور في مجلة الفن الإذاعي، العدد 106، القاهرة، يوليو 1989.

133- درويش أحمد: الأسلوب والأسلوبية مدخل لمصطلح وحقول البحث ومناهجه –مجلة فصول، المجلد الخامس– العدد: 01، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984

134- مجلة المعرفة، السنة الثانية، العدد الرابع، دمشق، 1963.

135- عبد الفتاح المصري: الإنشائية في النقد الأدبي، مجلة الموقف الأدبي، العدد: 178، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1981.

136- عبد الله حولة : الأسلوبية الذاتية، مقال منشور في مجلة فصول، العدد 1 المجموعة 5، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، 1984.

137- وهب أحمد رومية،شعرنا القديم والنقد الحديث، بحث منشور في عالم المعرفة، الكويت،عدد 207،مارس 1996.

الرسائل الجامعية:

138- لبوخ بوجملين: رواية الثلاثة لمحمد البشير الإبراهيمي –دراسة دلالية–رسالة ماجستير، جامعة باتنة، 1994.

الـفـهـرست

إهداء

شكر

مقدمة .....أ

المدخل: 13

الفصل الأول: الصعلكة والصعاليك

الإطار السياسي والاجتماعي والفكري لعصر الصعاليك 31

أولا- السّليك بن السّلكة: 44

ثانيًا – عُروة بن الورد: 48

ثالثًا – تأبط شرًّا: 51

الفصل الثاني: شعر الصعاليك مميزاته وخصائصه

نظرة موجزة إلى الشعر في العصر الجاهلي 55

الحياة الاجتماعية: 58

الحياة الفكرية والثقافية: 60

موضوعات الشعر الجاهلي 66

الوصف: 66

- وصف الأطلال 72

- وصف الناقة (الرحلة)..... 73

- وصف الصحراء 78

شعر الصعاليك 80

موضوعات شعر الصعاليك 83

الفصل الثالث: الشاعر الشـنفرى حياته وشعره

حياة الشّـنفرى: 87

شعر الشّـنفرى: 92

ديوان الشـنفرى: 94

صورة شعر الشـنفرى: 96

لامية العرب للشـنفرى: 101

تحقيق نسبة اللامية إلى الشـنفرى 102

الإطار الفكري للامية العرب..... 109

الإطار النظري للدراسة الفنية 121

الفصل الرابع: الخصائص الأسلوبية في لامية العرب

أولا: البنية اللّغوية (التعابير والألفاظ المستعملة): 130

1- معجم الطبيعة 131

2- معجم الحيوان 131

3- المفردات المستعملة في الحرب: 133

- حقل المجردات: 137

1- معجم القيم المتميز: 137

2- المعجم القيمي الدوني السّلبيّ: 138

ثانيا: البنية الصرفية: 144

أولا / الصيغ الصرفية للأفعال المستعملة في لامية العرب 146

1-الصّيغ البسيطة 146

2- الصّيغ المركبة 153

ثانيا/بنية الأسماء: 158

ثالثا/البنية التركيبية: 162

رابعا/الجمل ذات الوظائف النّحويّة: 178

جملة الخبر 179

جملة الحال:.....187

جملة الصّفة: 192

جملة الغاية: 198

خامسا/الصورة الشّعريّة وعلاقتها بالخيال:.....199

1- استعمال الخيال.....199

2- الصورة التشبيهية.....204

3- الصورة الاستعارية 207

المواد الصوتية.....240

الإيقاع 242

الوزن والقافية 244

التكرار.....249

التقطيع الصوتي 263

الخـــــاتمة 273

قائمة المصادر والمراجع 278

الفهـــــرس 295