بنية النص الشعري عند الشنفرى
(تحليل الخطاب وعمق الدلالة)

د٠ منذر ذيب كفافي (*)

مقدمة :

إن الحديث عن بنية القصيدة في شعر الشنفرى لا يجري دون إغفال بنية القصيدة الصعلوكية، فشعر الصعاليك في نظر كثير من الباحثين أغلبه مقطوعات ونتف، والقصائد الطوال قليلة، وغدت كثرة المقطوعات القصيرة على حساب القصائد الطوال ظاهرة في الإنتاج الشعري عندهم.

وهذه الظاهرة يمكن تفسيرها بالطبيعة النفسية والاجتماعية للصعاليك، فحياتهم كانت قلقة مشغولة بالكفاح في سبيل العيش، وعدم التفرغ للفن الذي يفرض على صاحبه تنقيحه وتطويله كما هو معروف عند الشعراء الجاهليين(١).

تتكون القصيدة الجاهلية (المعلّقة) من وحدات (موضوعات) متعددة، "فكل معلقة تقوم على ثلاثة عناصر لا تكاد تعدوها، ولا تكاد تمرق عن نظامها، إذ كلٌّ منهنّ تبتدئ بذكر الطلل أو وصفه، ثم ذكر الحبيبة ووصفها، ثم الانتقال من بعد ذلك إلى الموضوع"(٢)، فتعدد الوحدات والمكونات هو ما يميز بنية القصائد الجاهلية القبلية(٣).

(*) أستاذ الأدب القديم ونقده المشارك قسم اللغة العربية وآدابها- جامعة الملك سعود - الرياض .

(١) ينظر: خليف، يوسف، الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، القاهرة: دار المعارف، ط:٣، ١٩٨٧، ص٢٦١.

(٢) مرتاض، عبد الملك، السبع المعلقات (مقاربة سيمائية/ أنثروبولوجية لنصوصها)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٨م، ص٦٠.

(٣) الوائلي، كريم، الشعر الجاهلي (قضاياه، وظواهره الفنية)، القاهرة: الدار العلمية، ط:١، ١٩٩٧، ص٢٠٠.

وإذا كانت القصيدة المعلقة تقوم على أساس نمطي متعدد الأغراض، فإن القصيدة عند الشعراء الصعاليك لم تهتم بهذه البنية النمطية المتعددة، وجاءت معظم القصائد والمقطوعات موحدة الموضوع متجانسة الأغراض، ونادرًا ما تأتي متعددة الموضوع تسير وفق النمط الجاهلي المعروف، كما في (تائية) الشنفرى، و(قافيّة) تأبط شرًّا المفضليتين، و(فائية) صخر الغي و(داليته)(١).

وإذا نظرنا إلى الإنتاج الشعري للشنفرى – الذي وصل إلينا من خلال ديوانه(٢) – نجد أنَّ هناك قصيدة واحدة طويلة: (٦٩) بيتًا، وهي لامية العرب، وهناك قصيدتان متوسطتان(٢٨–٣٦) بيتًا، وقصيدتان تتراوح أبياتهما بين (١٥–٢٠) بيتًا، وقصيدتان تتراوح أبياتهما بين (٨–١١) بيتًا، وهناك ثماني قصائد (مقطوعات) قصار تتراوح أبياتها بين الثلاثة والسبعة أبيات، وبقية شعره نتفٌ متفرقة لا تزيد في مجموعها عن خمسة عشر بيتًا(٣).

وعند الحديث عن معمارية القصيدة عند الشنفرى تستوقفنا بُنيتان رئيستان، وهما: بنية القصيدة القصيرة (المقطوعة)، وهي التي لا تزيد أبياتها عن سبعة أبيات، أما البنية الأخرى: فهي بنية القصيدة الطويلة، وهي التي يزيد أبياتها عن ثمانية أبيات(٤).

---

(١) الوائلي ، كريم ، الشعر الجاهلي (قضاياه وظواهره الفنية)، ص٢٦٧.

(٢) الشنفرى، عمرو بن مالك الأزدي(ت ٧٠ق.هـ /٥٢٥م)، ديوان الشنفرى، جمع وتحقيق: إميل يعقوب، بيروت، دار الكتاب العربي، ط:٢، ١٩٩٦.

(٣) هناك أبيات جاءت وحيدة تدل على أنها انتزعت من قصيدة مقطوعة، مثل هذا البيت اليتيم:

وكفٍّ فَتًى لم يَعْرِفِ السَّلْخَ قَبْلَها تَجُورُ يَدَاهُ في الإهَابِ وَتَخْرُجُ.

ديوان الشنفرى، ص٣٩.

(٤) ينظر حول عدد أبيات القصيدة والمقطوعة: القيرواني، ابن رشيق(ت ٤٦٣هـ)، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، بيروت: دار الجيل، ط:١،ج:١، ١٩٨١، ص١٨٨.

أولاً: بنية القصيدة القصيرة (المقطوعة)[١]:

عاش الشنفرى حياته صعلوكًا يأكل من سيفه، تنتابه منغصات العيش وقلق الحياة، وتسيطر عليه روح الانتقام، وكما هي الحال عند الشعراء الصعاليك؛ فإن الغالب في شعره وجود المقطوعات ذات الغرض الواحد، فالمقطوعة تدور معانيها حول موضوع واحد يتناول قضية من قضايا الصعلكة، وما يتعلق بها من معاني الحماسة والصبر والمعاناة، فالشاعر"لا يجعل لكلامه بسطًا من النسيب، بل يهجم على ما يريده مكافحة، ويتناوله مصافحة وذلك عندهم هو: الوثب والبتر والقطع والكسع والاقتضاب"[٢].

إن ظهور القصيدة مبتورة لا تركز إلا على موضوع واحد، ولا تتناول أي موضوع آخر غيره يجعلها متماسكة الدلالة موحدة الرؤى، وهذا ما يسمى بالوحدة الموضوعية في القصائد التي غدت ظاهرة ليس عند الشنفرى وحده، بل عند معظم الشعراء الصعاليك، وهذه الوحدة لم تعرفها قصائد الشعر الجاهلي[٣]، فمن خلال القصيدة المقطوعة يستطيع الشاعر التعبير المباشر عن أفكاره وأحاسيسه وعواطفه ورؤاه تجاه الحياة.

ويمكن تصنيف بنية القصيدة القصيرة (المقطوعة) عند الشنفرى إلى خمس بُنى وهي:

١/ بنية توليدية انفجارية (بنية التأزّم والانفراج)[٤]:

---

(١) اعتمد الباحث هذا المصطلح (القصيدة القصيرة)، للتفريق بينها وبين القصيدة الطويلة بعد تحديد مفهومها ومدلولها.

(٢) القيرواني ، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج:١، ص٢٣١.

(٣) خليف ، يوسف ، الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، ص٢٦٢.

(٤) هذا العنوان مستوحى من: الشرع، علي، بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ١٩٧٨، ص٥٨. والمسدي، عبد السلام، "مفاعلات الأبنية اللغوية والمقومات الشخصانية في شعر المتنبي"، مجلة الآداب: العدد ١١، ١٩٧٧، ص٤٧-٥١.

تأتي هذه البنية مُكونًا يتألف من فعل ورد فعل، أي أن البيت الأول أو جزءًا منه يمثّل مفتاحًا أوليًّا والشرارة التي تولّد الانفجار، فهناك عنصر مولد فاعل يستقطب جميع العناصر اللغوية[١]، ويجعل الأبيات اللاحقة نتيجة للعنصر المستقطب، وتمتلك هذه البنية تيارًا واحدًا "يتدفق من الذات في مسار لا يتغير، ومجسدًا انفجارًا انفعاليًّا يكاد أن يكون لا زمنيًّا وخارجًا عن السيطرة لا يكبح"[٢].

وتتجلى هذه البنية عند الشنفرى في أربع مقطوعات قصيرة ونتف ، كما في بنية هذين البيتين:

١-لا تَحْسَبِينِي مِثْلَ مَنْ هُوَ قاعِدٌ على عُثَّةٍ أَوْ وَاثِقٌ بِكَسَادِ
٢-إذا انْفَلَتَتْ مِنِّي جَوَادٌ كَرِيمَةٌ وثبتُ فلم أُخطِئ عِنانَ جوادي[٣]

فالبيت الأول المتمثّل في الصيغة الطلبية (لاتَحْسَبِينِي)، التي ينهى فيها الشاعر عاذلته أن تظن به ظنًا سلبيًّا والمتمثل في عدم المبادرة، وتشبيهها له بالرجل القاعد في البيت الذي يعول (عُثَّةَ) وهي المرأة العَجُوز الخَامِلَة[٤] أو المستسلم اليائس، مثّل الشرارة الانفجارية أو عنصر التأزم المستقطب للعناصر اللاحقة به التي تولَّد منها الانفراج، فالشنفرى يخاطب عاذلته قائلًا: (لا تَحْسَبِينِي مِثْل مَنْ هُوَ قاعِدٌ...)، ثم يأتي البيت الثاني المتمثّل في جملة الشرط: (إذا انْفَلَتَتْ مِنِّي.... وثبتُ)، ردًّا تضمينيًّا غير مباشر، لكنه مثّل انفراجًا يمحي التأزم، ويبدد ظنها ويمحي التوهم لديها، فلا يستطيع الجواد الكريم أن يفلت من يديه، وإذا أفلت

(١) ينظر: المسدي ، "مفاعلات الأبنية اللغوية والمقومات الشخصانية في شعر المتنبي"، ص٥١.

(٢) أبو ديب، كمال، الرؤى المقنعة (نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي)، القاهرة: مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط:١، ١٩٨٦، ص٤٨.

(٣) ديوان الشنفرى، ص٤٤.

(٤) ينظر: ابن فارس، أحمد بن زكريا(ت ٣٩٥هـ)، معجم مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، ج:٤، ١٩٧٩، ص٢٧.

باغته بالوثوب على ظهره والإمساك بعنانه، وبذلك تكتمل البنية الشكلية والدلالية لهذه المقطوعة القصيرة.

ويلاحَظ أيضًا أن البيت الأول جاء مشتملًا على صيغة الفعل المضارع المسبوق بأداة النهي (لا تَحْسَبِينِي)، مقابل مجيء الأفعال الماضية في البيت الثاني: (انْفَلَتَتْ، ووثبتُ)، المسبوقة بـ (إذا) الشرطية التي تحولها إلى الزمن الاستقبالي، وهذا يؤكد تطلع الشنفرى نحو صيرورة التحدي، كما أنَّ صيغتي اسم الفاعل في البيت الأول: (قاعد، وواثق)، جاءتا دالتين على الثبات النسبي.

ومن النماذج على ذلك وصف الشنفرى فرسه اليحموم بقوله:

١-ولا عيبَ في اليَحموم غير هُزاله على أنَّه يوم الهِياج سَمينُ
٢-وكم مِن عظيم الخَلق عَبْلٍ موثَّقٍ حواهُ وفيه بعد ذاكَ جُنونُ[١]

يلاحظ أنَّ الشنفرى قد بدأ في صدر البيت الأول بصيغتين هما: النفي: (ولا عيبَ)، والاستثناء: (غير هُزاله)، والصيغتان كلتاهما تُثبتان صفة الهزال لفرسه (اليحموم) بطريقة تحفزيّة مثّلت (الشرارة) التي أحدثت التأزم وولدته، فالموتيفة الصغيرة أو الحافز (غير هُزاله) تحول بوساطة الفعل التكراري التوليدي إلى محتوى دلالي، اكتسب وظيفته الجديدة عن طريق الموقع الذي وُجِدَ فيه، فـ (الهزال) تحول إلى (سمين) في الشطر الثاني، وبدأ الانفراج، وبذا أصبح العيب (الهزال) مستحسنًا، ثم تتولد عناصر أخرى في البيت الثاني والأخير الذي جاء توليدًا آخر وتوضيحًا لعنصر الهزال الذي جعل (اليحموم) يفوز على كل خيل سمين عظيم الخَلق.

وكأنّ الشاعر يريد أن يكسر أفق التوقع عند المتلقي، ويحدث المفاجأة أو ما يُسمَّى (خيبة التوقع)، فتتولد بوساطته ما يسمى بالصورة الضدّية ، فجاء الشطر

(١) ديوان الشنفرى، ص٧٧.

الأخير من البيت الأول، وكذلك البيت الثاني ردًّا انعكاسيًّا على الشطر الأول من البيت الأول.

ومن النماذج الدالة على هذه البنية قوله:

١-يا صاحبيَّ هلِ الحِذارُ مسلِّمي أوْ هلْ لحتفِ منيَّةٍ منْ مصرفِ
٢-إنّي لأعلمُ أنّ حتفي في التي أخْشَى لَدَى الشُّرْبِ القَلِيلِ المُنْزِفِ(١)

بدأ الشاعر متأزِّمًا في البيت الأول بوساطة صيغ النداء: (يا صاحبيَّ)، والاستفهام: (هلِ الحِذارُ مسلِّمي، وهلْ لحتف منيَّةٍ منْ مصرفِ)، فالاستفهامان يربط بينهما رابط لفظي وهو حرف العطف (أو)، ورابط معنوي فكلاهما يتحدث حول مصير الإنسان المحتوم، وهذا الترابط يوحي أن الاستفهامين كليهما الغرض منهما التقرير، الذي يوحي برؤية يقينية تأزمية تجاه سنة كونية محتومة، وبنية هذا البيت تحتاج إلى توضيح وتأكيد هذا التقرير، لذا جاء البيت الثاني انفراجًا وصدعًا بالحقيقة المرّة بوساطة تماهي الشاعر مع الموت الذي يراه الأقرب منه، فالاستفهام الأول قاد إلى الاستفهام الثاني، وكلا الاستفهامين قاد إلى الحقيقة المؤلمة المتمثّلة في البيت الثاني، وأن حتفه (هلاكه) سيكون فيما يحذره ويخشاه، فبوساطة الأداتين: (إنَّ، ولام التأكيد) الداخلتين على الفعل المضارع (أعلم + أنَّ)، استطاع الشنفرى أن يؤكد لصاحبيه عدم خوفه من الموت، وأنَّه لا بد من مواجهة قدره المحتوم.

ومن النماذج على هذه البنية التي تمتد على أكثر من بيتين، هذه المقطوعة التي يتحدى فيها الشنفرى قاتليه الذين ظفروا به، فيقول:

١-لا تَقْبُروني إنّ قَبْرِي مُحَرَّمٌ عَلَيْكُمْ وَلكِنْ أبْشِرِي أمَّ عامِرِ
٢-إذا احْتَمَلُوا رَأْسِي وفي الرأس أَكْثَرِي وَغُودِرِ عِنْدَ المُلْتَقَى ثُمَّ سَائِرِي
٣-هُنَالِكَ لا أرْجُو حَيَاةً تَسُرُّنِي سَجِيسَ اللَّيَالي مبسلًا بالجَرَائِـرِ(٢)

---

(١) ديوان الشنفرى، ص٥٦.

(٢) ديوان الشنفرى، ص٤٨.

من الملاحظ أنّ المقطوعة كاملة بُنيت على جملة (لا تَقْبُروني) التي مثّلت عنصرًا تأزّميًّا استفزازيًّا، وبنية توليدية استقطبت كل العناصر اللاحقة بعدها، ويمكن جعل جملة (لا تَقْبُروني) استباقًا وقع جواب شرط مقدم لـ (إذا احْتَمَلُوا رَأْسِي)، فالبيتان الأول والثاني مثّلا مرحلة التأزم والتوليد، ومن ثم جاء الانفراج في البيت الثالث الذي يفجّر التأزم بقوله: (هُنَالِكَ لا أرجُو حَيَاةً تَسُرُّني)، فـ (هنَالِكَ) جاءت ظرفًا – للمكان والزمان معًا– مقدمًا على فعلها المضارع (لا أرجو)، وجاءت نتيجة حتمية للتأزم في البيتين السابقين فهو لا يريد حياة، ثم في الشطر الثاني من هذا البيت يتقدم ظرف الزمان: (سَجِيسَ اللَّيَالي)– الذي جاء اسم فاعل من (سجس) "ليدل على امتداد الليل وسلاسته"[(١)]– على الحال: مُبْسلًا بالجَرَائِر (كاسبًا للجرائر)، وكأن الشاعر يريد أن يوصل رسالة لقاتليه ويستفزهم بأنه لا يطمع في حياة سارّة أبدًا، فالحياة زائدة عليه، وكيف يثأرون من شخص يبحث عن الموت، وما قدمت يداه من جرائر كافية؛ لذا فهو يفرض وصيته على خصومه متحديًا لهم، وهذا يظهر باستخدامه أداة النهي (لا) التي توحي بسلطة قهرية نحو المخاطبين الذين يظهرون بوساطة تاء المخاطب في الفعل (تَقْبُروني).

وهو لا يقصد كما يرى المرزوقي في شرح الحماسة – بـ (هنَالِكَ) "الوقت الذي يتناهى فيه الأمد، ويدنو فيه الأجل"[(٢)]، بل يقصد الشنفرى بـ (هنَالِكَ) مكان المعركة وزمن القتل وبعده.

٢/ بنية تعالقية تراكمية (بنية السرد المتراكم المتنامي):

تقوم هذه البنية على السرد، حيث تكون هناك فكرة مركزية أو حدث تقوم عليه المقطوعة الشعرية، فهناك تتابع زمني سردي، وتستطيع الأبيات

(١) المرزوقي، أحمد بن محمد بن الحسن(ت٤٢١هـ)، شرح ديوان الحماسة، بيروت: دار الكتب العلمية، ط:١، ٢٠٠٣، ص٣٤٩.
(٢) المرزوقي ، شرح ديوان الحماسة، ص٣٤٩.

الشعرية أن "تنقل لنا لحظة من الزمن، تحاول أن تصورها بدقة وإيجاز، أو لنقل إنَّه زمن غير معلوم، ولا محدد التاريخ"(١)، كما في هذه المقطوعة، حيث يقول:

١-ألا هلْ أتى عنّا سعادَ ودونها مهامهُ بيدٍّ تعتلي بالصَّعالكِ
٢-بأنَّا صبحنا العوصَ في حرِّ دارهمْ حمام المَنايا بالسُّيوفِ البواتِكِ
٣-قتلنا بعمرٍ ومنهمُ خيرَ فارسٍ يزيدَ وسعدًا وابنَ عوفٍ بمالكِ
٤-ظَلَلْنا نُفَرِّي بالسُّيوفِ رُؤوسَهُمْ ونَرْشُقُهُمْ بالنَّبْلِ بَيْنَ الدَّكَادِكِ(٢)

تقوم المقطوعة السابقة على سرد تعالقي تراكمي متنامٍ، فبعد استهلال القصيدة والتوطئة لعملية الحكي والكلام، يأتي البيت الثاني لينقل اللحظة الزمنية الأولى لبدء السرد، حيث الفعل الماضي (صبّحنا) أي أغرنا عليهم صباحًا، ثم في البيت التالي يأتي الفعل (قتلنا) ليصل إلى وسط المعركة، وهنا الحدث الأهم وهو حصول الثأر لخيرة أصحابه، ثم في البيت الرابع يأتي الفعل (ظَلَلْنا) ليوضح تفاصيل عملية القتل:(نُفَرِّي بالسُّيوفِ رُؤوسَهُمْ) و (ونَرْشُقُهُمْ بالنَّبْلِ بَيْنَ الدَّكَادِكِ)، فأعداؤهم خرّوا صرعى تحت ضرب سيوفهم ورشق نبالهم، وهنا تنتهي الأحداث بقتلهم الأعداء أخذًا بالثأر.

وفي هذه البنية التراكمية التعالقية يجري سرد الأحداث بشكل متنامٍ متسلسل كما يأتي:

مفاجئة القوم بالموت في عقر دارهم صباحًا ← قتلهم يزيدًا وسعدًا وابنَ عوف ثأرًا لعمرو ومالك

توضيح عملية القتل بضرب رؤوسهم بالسيف ← ملاحقة الهاربين منهم برشقهم بالرماح.

---

(١) هشبال، هشام، "السردي والشعري في القصيدة العربية القديمة"، مجلة جذور، ع:٢٧، يناير ٢٠٠٩، ص١٣.

(٢) ديوان الشنفرى، ص٥٧.

وأحيانًا يكون هناك تداخل في السرد والأفكار حتى تصل إلى نهاية المقطوعة وقد اكتملت الفكرة، في ترابط دلالي وتراكم سردي تعالقي، كما في هذه القصيدة المقطوعة المكونة من أربعة أبيات، فيقول:

١-ألاَ هلْ أتى فتيان قومي جماعةً بما لطمتْ كفُّ الفتاةِ هجينها
٢-ولو عَلِمَتْ قُعسُوسُ أَنسابَ وَالِدِي وَوَالدها ظَلَّتْ تَقَاصَرُ دُونَهَا
٣-أليس أبي خيرَ الأواس وغيرها وأمِّي ابنةَ الخيرينِ لو تعلمينها
٤-إذا ما أرومُ الودَّ بيني وبينها يؤمُّ بياضَ الوجه مني يمينها[١]

تبدأ المقطوعة السابقة باستهلال قائم على الاستفهام التقريري، الذي جاء متبوعًا في الشطر الثاني بالحدث الرئيس (لطم الفتاة له) في أسلوب تهكمي تعريضي، فهو لم يقل لطمتني الفتاة، وإنما قال: (بما لطمتْ كفُّ الفتاةِ هجينها)، وهذا الحدث يقود إلى تنامي فكرة مركزية يريد الشاعر إيصالها للمتلقي، وهي محاولة النأي بنفسه أن يكون ضمن الهجناء[٢] الممتهنين نسبًا، فـ "مواقف الناس في المجتمع الجاهلي لم تكن واحدة من الهجنة، فمنهم من كان يُعيب الهجنة، فيتعصب عليها ويرفضها، ومنهم من كان يرى محاسنها فيتسامح معها، ويرتضي وجودها"[٣].

وهنا يكتمل البيت لكن تظل الفكرة منقوصة، فيأتي البيت الثاني مُعلِّقًا على حدث (لطم الفتاة هجينها)، فاستخدم الشاعر أداة الشرط (لو) وفعل الشرط (علمتْ) والجواب (ظلَّتْ)، والفعلان ماضيان، وكأن الشاعر يريد أن يبني على

(١) ديوان الشنفرى، ص٧٨.

(٢) الهجين: العربي الذي أمه أمة، ينظر: الزبيدي، مرتضى الحسيني(ت١٢٠٥هـ)، تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق: محمود الطناحي وآخرين، الكويت: وزارة الإعلام، ج:٣٦، ١٩٩٣، ص٢٧٣.

(٣) اسليم، فاروق أحمد، الانتماء في الشعر الجاهلي – دراسة، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٨، ص١٦٥.

حدث (لطم الفتاة هجينها) فكرة عن نسبه الهجين الغامض لدى أهالي قبيلة بني سلامان، فربط هذا الفعل بالواقع الاجتماعي، فلطم الفتاة له كان بسبب جهلها هي وأبوها لنسبه، فجاء الربط الدلالي في البيت الثاني بوساطة الالتفات بالخطاب من الحديث عن الغائب إلى حديث المتكلم، والربط الشكلي بحرف العطف (الواو)، وهنا تتنامى الفكرة قليلًا.

ثم تتضح الفكرة أكثر في البيت الثالث عن طريق الاستفهام التقريري، وهذا التقرير المفصّل توضيح لـ (أَنسابَ وَالِدِي) التي وردت في البيت الثاني، وبهذا التقرير التفصيلي يؤكد الشنفرى فكرة (أنه ليس من الهجناء الممتهنين نسبًا)، ولما كانت الهجنة مرتبطة بالأم، جاء البيت الأخير مدحًا لأمه.

ومن النماذج أيضًا على تعالق الأفكار وتنامي السرد وتراكمه، قوله:

١-إذا أصبحتُ بينَ جبالِ قوٍّ وبيضان القرى لم تحذريني
٢-فإمّا أن تُودِّينا فنرعى أمانتكمْ وإمّا أنْ تخوني
٣-سأخلي للظَّعينةِ ما أرادتْ ولستُ بحارسٍ لكِ كلَّ حينِ
٤-إذا ما جئتِ ما أنهاكِ عنهُ فلم أُنْكِرْ عَلَيْكِ فَطَلِّقِيني
٥-فأنتِ البعلُ يومئذٍ فقومي بِسَوْطِكِ لا أبا لَكِ فَاضْرِبِيني[1]

تتكون بنية هذه القصيدة من جمل إنشائية وأخرى خبرية غرضها طلبي القصد منه المساءلة والعتاب، ويبدأ السرد من غياب الشنفرى في (جبال قو وبيضان القرى) الذي جعل زوجته تستغل هذا الغياب، ومع ذلك لم ترتكب الذنب، ثم تتعالق الأفكار وينمو السرد حتى يصل الأمر إلى النهاية المأساوية وهي الطلاق والضرب، كما يتبين من الشكل الآتي:

البداية: (إذا أصبحتُ بينَ جبالِ قوٍّ...) الغياب، و(لم تحذريني) عدم الحذر (سبب)، ثم (فإمّا أن تُودِّينا) عدم الود، و(أنْ تخوني) الخيانة (نتيجة).

(١) ديوان الشنفرى، ص٧٩.

الأحداث: (سأخلي للظَّعينةِ .. ولستُ بحارسٍ لكِ..) حرية مفرطة (سبب)، ثم (إذا ما جئتِ ما أنهاكِ عنهُ) ارتكاب الذنب (نتيجة).

النهاية: (فلم أُنْكِرْ عَلَيْكِ) السكوت على ارتكاب الذنب (سبب)، ثم (فَطَلِّقِيني) خلع الزوج، و (فأنتِ البعلُ) انقلاب الزوجة على زوجها، و (بِسَوْطِكِ لا أبا لَكِ فَاضْرِبِينِي) الضرب بالسوط (النتيجة) و (نهاية مأساوية).

ومن النماذج على السردية الوصفية التعالقية التراكمية المتنامية في المقطوعات الشعرية عند الشنفرى، قوله:

١-وَمُسْتَبْسِلٍ ضَافي القَمِيصِ ضَمَمْتُهُ بِأَزْرَقَ لا نِكْسٍ ولا مُتَعَوِّجِ
٢-عَلَيْهِ نُسارِيٌّ على خُوطِ نَبْعَةٍ وَفُوْقٍ كَعُرْقُوبِ القَطَاةِ مُدَحْرَجِ
٣-وقارَبْتُ مِنْ كَفَّيَّ ثُمَّ نَزَعْتُها بِنَزْعٍ إذا ما اسْتُكْرِهَ النَّزْعُ مِخْلَجِ
٤-فَصَاحَتْ بِكَفِّي صَيْحَةً ثُمَّ راجَعَتْ أَنِينَ المَرِيضِ ذِي الجِرَاحِ المشجَّجِ[١]

في البيت الأول: يخبرنا أنه (ضَمَّ)، أي قتل المستبسل (الفارس الشجاع المستميت كبير الدرع)[٢]، بِأَزْرَق (أي بسهم صلب)[٣]، اخترق الدرع دون أن يخطئ الهدف أو ينكسر، ثم يوضح في الشطر الثاني وكذلك البيت الثاني سبب قوة السهم القاتل، فهو سهم (لانِكْسٍ)[٤]، مستقيم ليس به اعوجاج، وهو كذلك مأخوذ من (خُوطِ نبعة) أي غصن شجر النبع الناعم المعروف بصلابته[٥]،

(١) ديوان الشنفرى، ص٤٠.
(٢) الجوهري، إسماعيل بن حماد(ت٣٩٣هـ)، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، بيروت: دار العلم للملايين، ط:٤، ج:٤، ١٩٨٧، ص١٦٣٤.
(٣) ابن منظور، محمد بن مكرم(ت٧١١هـ /١٣٤٣م)، لسان العرب، بيروت: دار صادر، ط:٣، ج:٤، ١٤١٤هـ، ص٣٨٢.
(٤) النكس: السهم ينكسر فوقه فيجعل أعلاه أسفله، الجوهري، الصحاح، ج:٣، ص٩٨٦.
(٥) ابن منظور، لسان العرب، ج:٧، ص٢٩٧.

و(عَلَيْهِ نُسارِيٌّ) أي يكسوه ريش النسارية وهي العقاب[١]، و (فُوْقه) أي موضع الوتر من السهم[٢] يشبه عُرْقُوبِ القَطَاةِ المدحرج.

وكأنّ البيتين الأول والثاني بيتٌ واحدٌ، وهما سرد استباقي، ليأتي البيتان الثالث والرابع بسرد حدث قتله للمستبسل بالسهم بقوله: (وقارَبْتُ مِنْ كَفَّيّ ثُمَّ نَزَعْتُها)، فهو وصف لعملية مقاربة السهم بيده في الوتر، ثم نزعها، ليُترَك السهم يشق طريقه نحو قلب الفارس العدو، ثم يتتابع السرد بعد ذلك بقوله: صاحت وراجعت في صوتها الذي يشبه صوت أنِين المَرِيضِ كثير الجراح.

والمقطوعة مكونة من ثلاثة أحداث سردية متنامية، كل فعل سرد يتبعه وصف سردي، وهي على النحو الآتي:

الأول: فعل السرد العام، وهو القتل: (ضَمَمْتُه)، يتبعه وصف سردي للسهم القاتل: (بِأَزْرَقَ لا نِكْسٍ ولا مُتَعَوِجِ، وعَلَيْهِ نُسارِيٌّ على خُوطِ نَبْعَةٍ، ووَفُوْقٍ كَعُرْقُوبِ القَطَاةِ مُدَحْرَجِ).

الثاني: أفعال السرد لعملية القنص: (قارَبْتُ، ونزعتُ)، يتبعها وصف سردي للعملية: (بنَزَعٍ إذا ما اسْتُكْرِهَ الَّنزْعُ مِحْلَجِ).

الثالث: أفعال السرد لصوت عملية القنص: (صاحتْ، وراجعتْ)، يتبعها وصف سردي للصورة الصوتية:(أنِين المَرِيضِ ذِي الجِرَاحِ المشجَّجِ).

٣/ بنية التوازي[٣]:

وهو أن تشتمل المقطوعة على قضيتين أو حالتين تتشابهان دلاليًّا، ولا علاقة بينهما إلا أنهما متجاورتان وفكرتهما واحدة، ولا يكملان بعضهما[٤]، بل تتوازى

(١) الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، ج:١٤، ص٢١٢.
(٢) ابن منظور، لسان العرب، ج:١٠، ص٣١٥.
(٣) هذا المصطلح مقتبس من: الخلايلة، محمد خليل، "بنية القصيدة في شعر الصعاليك: عروة بن الورد أنموذجا"، مجلة العلوم العربية، جامعة الإمام محمد بن سعود، السعودية، العدد ٣٨، ١٤٣٧هـ، ص١١.
(٤) ينظر: الخلايلة، "بنية القصيدة في شعر الصعاليك: عروة بن الورد أنموذجا"، ص١١.

العلاقات بينهما، وهذا النوع من البنى قليل في مقطوعات الشنفرى، ومن ذلك قوله:

١- أنا السِّمْعُ الأَزَلُّ فَلاَ أُبَالِي وَلَوْ صَعُبَتْ شَنَاخِيبُ العِقَابِ

٢-ولا ظَمَأٌ يُؤَخِّرُنِي وَحَرٌّ ولا خَمْصٌ يُقَصِّرُ مِنْ طلَابِ[١]

يحمل كل بيت من البيتين السابقين قضية تختلف عن الآخر، وإن جمعتهما فكرة واحدة، فالبيت الأول يحمل فكرة السرعة والقدرة والقوة بوساطة افتخار الشنفرى وتشبيه نفسه بولد الذئب من الضبع السريع، الذي يصل إلى بغيته ولو كانت في قمم الجبال.

وفكرة البيت الثاني تقوم أيضًا على الافتخار بالقدرة على تحمل العطش والجوع وحرارة الصحراء، وأن هذه الأشياء لا تعيقه عن الوصول للهدف الذي يطلبه، ويمكن تمثيل ذلك على النحو الآتي:

البيت الأول: السرعة والقدرة والقوة ——> الوصول للهدف بسرعة، ولو كان في أعالي الجبال: (العائق طبيعي خارجي: صعوبة الطريق ووعورتها).

البيت الثاني: السرعة والقدرة والقوة ——> الوصول للهدف بسرعة ولو كان جائعًا، والحرّ متوقد: (العائق داخلي: الجوع، وخارجي: حرارة الصحراء).

فالقضيتان جاءتا متوازيتين ومتشابهتين، ويمكن فصل كل بيت عن الآخر دون أن يختل المعنى في كل منهما.

٤/ بنية التضاد والتقابل:

تقوم هذه البنية على أساس التضاد أو التقابل بين عنصرين أو أكثر، الذي يعد مظهرًا من مظاهر التركيب الثنائي (التقابل المزدوج) الذي يتفجر في علاقات تقابلية على الصعيد الألسني مما يؤدي إلى بروز شبكة من الروابط الثنائية دلاليًّا

(١) ديوان الشنفرى، ص٣٠. الشناخيب: رؤوس الجبال.

ونغميًّا في نفس الوقت[1]، ومن النماذج على بنية التضاد والتقابل هذه المقطوعة، فيقول:

١-كأنْ قَدْ فلا يَغْرُرْكِ مِنِّي تَمَكُّثِي سَلَكْتُ طَرِيقًا بَيْنَ يَرْبَغَ فالسَّرْدِ
٢-وإنِّي زَعِيمُ أنْ أُلَفَّ عَجَاجَتِي عَلَى ذِي كِسَاءٍ، مِنْ سَلاَمَانَ، أوْبُرْدِ
٣-وَأَمْشِي لدى العَصْدَاءِ أبْغِي سَرَاتَهُم وَأَسْلُكَ خَلًّا بَيْنَ أرْفَاغَ فالسَّرْدِ
٤-هُمُ عَرَفُوني نَاشِئا ذا مَخيلَةٍ أُمَشِّي خِلاَل الدَّارِ كالأسَدِ الوَرْدِ
٥-كأنّي إذا لم أمْسِ في دَارِ خالدٍ بِتَيْمَاءَ لا أُهْدَى سَبِيلًا وَلاَ أَهدِي[2]

تقوم هذه المقطوعة على علاقة ضدية بين شيئين: المكوث وعدم المقدرة، مقابل القدرة على التحرك والإغارة على الخصوم، فالبيت الأول يمثّل عنصر اتهام زوجته له بالمكوث في البيت، وعدم المقدرة على الأخذ بالثأر لأبيها، فيما تأتي الأبيات اللاحقة لها في سبع جُمل ينفي فيها الشنفرى صفة الخنوع عن نفسه: (سلكتُ طَرِيقًا بَين يَرْبَغَ فالسَّرْدِ، وأُلَفَّ عَجَاجَتِي، وَأَمْشِي لدى العَصْدَاءِ، وأَبْغِي سَرَاتَهُمْ، وأَسْلُكَ خَلًّا بَيْن أَرْفَاغَ والسَّرْدِ، وأُمَشِّي خِلاَلَ الدَّار كالأسَد الوَرْدِ، ولم أُمْس في دَار خالدٍ بِتَيْمَاءَ)، فجاءت الأبيات مبنية على الضدية لصفة الخنوع التي وردت في البيت الأول، وهذه الصفات كلها تدل على قوته وشجاعته وشدة صبره.

ثانياً: بنية القصيدة الطويلة:

إن القصيدة خلْق فني، يحشد كثيرًا من الموضوعات المختلفة التي تعيش في واقع الشاعر النفسي[3]، أي أنها "تربط بمهارة بين كثير من تلك الحالات

(١) المسدي، "مفاعلات الأبنية اللغوية والمقومات الشخصانية في شعر المتنبي"، ص٤٧.
(٢) ديوان الشنفرى، ص٤٢. يربع والسرد: موضعان، وألف عجاجتي: أي أغير عليهم، وأكتسح غنيهم ذا البرد، وفقيرهم ذا الكساء، والعصداء: أرض لبني سلامان، وأرفاغ والسرد: جبلان لبني سلامان، والورد: الشجاع، وتيماء: اسم موضع.
(٣) ينظر: إسماعيل، عز الدين، الأدب وفنونه (دراسة ونقد)،القاهرة: دار الفكر العربي، ط:٤، ٢٠٠٤، ص٨٩.

العاطفية"[١]، ولا يتأتى هذا الخلق الفني المحتشد إلا بوساطة الطول الشكلي للقصيدة وزيادة أبياتها، فـ "زيادة المبنى تدل على زيادة المعنى"[٢].

ولم يهتم الصعاليك بالقصيدة الطويلة وبالأخص القصيدة المعلقة، التي تعد النموذج الأمثل للقصيدة عند العرب في الجاهلية، وكان من اهتمام العرب بها أنهم تعلقوا بها؛ لأنها تعبّر عنهم أصدق تعبير، إنها تصوير للعصبية القبلية عند الشعراء الجاهليين، هذا الإحساس بالانتماء القبلي ربما يكون مفقودًا عند الصعاليك الذين هم جماعات من الخُلْعاء والشذاذ الذين تخلّت عنهم قبائلهم، لذا فقدوا الإيمان بكل معاني القبيلة، وكفروا بتلك العصبية القبلية واختفت شخصية القبيلة عند شعرائهم[٣].

وتعدُّ القصيدة الطويلة نصًّا شعريًّا "يتشكّل محتواه من أكثر من دفقة فكرية ضمن مدى إنشائي ملفوظ (أو مكتوب) طويل نسبيًّا، بحيث لا يمكن استيعابه جملة واحدة دون اللجوء إلى تقسيمه"[٤].

ولعل الشنفرى هو الوحيد من بين الشعراء الصعاليك الجاهليين الذين اهتموا بتطويل قصائدهم، بل إن أطول قصيدتين للصعاليك هما: (لامية العرب) وعدد أبياتها (٦٩) بيتًا، والتائية المفضلية (٣٦) بيتًا، وكلتاهما للشنفرى[٥]، وله – أيضًا – أربع قصائد متفاوتة الطول، منها قصيدة واحدة (٢٨) بيتًا،

---

(١) إسماعيل ،عز الدين، الأدب وفنونه (دراسة ونقد)، ص٨٩.

(٢) عبد التواب، رمضان، بحوث ومقالات في اللغة، القاهرة: مكتبة الخانجي، ط:٣، ١٩٩٥، ص٢١.

(٣) خليف، يوسف، الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، ص١١٥.

(٤) الخلايلة، "بنية القصيدة عند الشعراء الصعاليك: عروة بن الورد أنموذجا"، ص١٦.

(٥) حفني، عبد الحليم، شعر الصعاليك (منهجه وخصائصه)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧، ص١٦٨.

وقصيدتان تتراوح أبياتهما بين (١٥-٢٠) بيتًا، وقصيدة واحدة وعدد أبياتها (١١) بيتًا.

وجاءت القصيدة الطويلة عند الشنفرى متنوعة البنى، فهناك بنية متعددة الرؤى موحدة الموضوع (ذات الشريحة الواحدة)، وهذه البنية تشبه بنية القصيدة المقطوعة الموحدة الموضوع ، وهناك القصيدة غير الموحدة الموضوع (متعددة الشرائح)، وهي تشبه بنية القصيدة المعلقة، أما البنية الثالثة فهي البنية المتباينية (منعدمة المركز والفكرة الواحدة).

١/ بنية متعددة الرؤى موحدة الموضوع (ذات الشريحة الواحدة):

وهي تعني أن هناك موضوعًا واحدًا مسيطرًا على القصيدة، لكن تتعدد الرؤى والمواقف وتتمحور الأفكار في إطار القضية الأم، وهذه الرؤى المتعددة في القصيدة الواحدة "ترجع إلى أصل موضوعي واحد تتفرع منه كما تتفرع أغصان الشجرة من جذعها"(١).

وهناك قصيدتان طويلتان للشنفرى تمثل هذا النوع من البنى وهما: قصيدة (لامية العرب)، وقصيدة (دَعِيني وَقُولِي بَعْدُ ما شِئْتِ إِنَّني).

فلامية العرب التي تبلغ أبياتها (٦٩) بيتًا، تُعدّ نموذجًا للقصيدة الصعلوكية، وهي القصيدة الطويلة الوحيدة التي جاءت بهذا الطول، فليس هناك أي قصيدة عند الشنفرى تداني هذه القصيدة من حيث الطول، فالقصيدة التي تلي اللامية في الطول هي (ألا أمُّ عَمْرٍو أَجْمَعَتْ فاسْتَقَلَّتِ) وعدد أبياتها (٣٦) بيتًا.

وبالرغم من طول اللامية غير أن بنيتها تتشكل من وحدات ورؤى يجمعها إطار واحد، وهذه الوحدات تتمحور حول فكرة رئيسة وهي الصراع بين الشاعر وقومه، صراع بين الأنا والآخر/ الآخرين، فسيطر التمرد وحب المغايرة على بنية القصيدة التي تكونت من عدة مقاطع مترابطة، كل مقطع يقود إلى المقطع الذي

(١) خليف، يوسف، الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، ص٢٦٦.

يليه ومرتبط بما قبله، وهذا يقود إلى تعزيز الفكرة المركزية التي تتناثر إلى لوحات وعناصر تتلون وتتعدد لتتحد جميعًا في رسم لوحة نفسية مؤثثة بجمل وصفية مكثفة، ومطعَّمة بنبضات إيقاعية متحركة.

إن لامية العرب وثيقة نفسية تتموضع في نسق مؤطر بفكرة التمرد عن الجنس البشري، والاعتزاز بالنفس عن طريق تحقيق الذات، والافتخار وتحدي الطبيعة القاسية، كل ذلك يجري في معرض الحديث عن العشيرة الجديدة البديلة والرغبة في هجران القوم الذي عبّر عنهم بقوله (بني أمي).

ولكن ما الذي يدفع الشاعر إلى هذا التمرد الغريب؟! أليس هو (الأذى) الذي ذكره الشنفرى في البيت الثالث، إنّه الخيط الذي يربط كل رؤى القصيدة، فـ (أذى الطبيعة) أهون عنده من (أذى البشر) بني أمه، ولوحات القصيدة قائمة على دفع هذا الأذى بشقيه.

إنه تأكيد على إحساس العمق بالهوة الفاصلة بينه وبين قومه، والشعور بمدى المعاناة النفسية التي جعلت الشاعر يفضّل التشرد في أعماق الصحراء، والصبو إلى كائن مختلف بديلًا عنهم(١)، ولهذا مثَّل الشنفرى الصورة الصعلوكية الفردية للشخصية الناقمة والمكابرة المستشعرة مهانة الفقر والمكانة الاجتماعية(٢)، وتمتد بنية اللامية على إيقاع المفاضلة بين (الأنا) والجماعة، بين "قهر (النحن) لكلِّ ما هو فردي، وقهر الطبيعة لكل ما هو مادي في الطبيعة"(٣).

---

(١) بوبعيو، بو جمعة، جدلية القيم في الشعر الجاهلي (رؤية نقدية معاصرة)، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠١، ص٧٩.

(٢) عبد الرحمن، عفيف، الأدب الجاهلي في آثار الدارسين قديما وحديثا، دار الفكر للنشر والتوزيع، ط:٣، ١٩٨٧، ص٢٣٨.

(٣) بلوحي، محمد، آليات الخطاب النقدي العربي الحديث في مقاربة الشعر الجاهلي بحث في تجليات القراءات السياقية، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٤، ص٨٩.

لذا جاءت الجمل اللغوية حاملة لهذا الإيقاع النفسي المتجذر بالتمرد، والمبطن بالمغايرة للواقع، والبحث عن واقع آخر مثالي يكون ملاذًا نفسيًّا وبديلًا عن حياة الذل، هذا الإيقاع يمتد ويتوسع في كل بنى القصيدة، فتتكون اللامية من دفقات عاطفية مشبعة تتوسع في اتجاهات أفقية ورأسية متنامية، هذه الدفقات تتجلى في ثلاثة محاور ومرتكزة على هذه المعادلة:

الأذى = التمرد.

الهجر = الكرامة.

وتمثلت هذه المحاور في: محور المفارقة الدلالية (التضاد الفعلي)، ومحور التقنّع بالحيوان (الوحش)، ومحور المغامرة.

وبوساطة هذه المحاور تتكشف رؤى اللامية المؤطرة لكل البنى، والمؤازرة لكل الأنساق المنطوية تحت فكرة التمرد، وهذا ما تؤيده الأبنية اللغوية المترابطة في سياقات القصيدة، فتتعايش عناصر هذه المحاور وفق "منظومة من علاقات وقواعد تركيب ومبادلة، تربط بين مختلف حدود المجموعة الواحدة، بحيث تعيّن هذه العلاقات وهذه القواعد معنى كل عنصر من العناصر"[1].

المحور الأول: المفارقة الدلالية (التضاد الفعلي) :

يقوم هذا المحور على المفارقة الدلالية (التضاد)، أي المفارقة القائمة على تمايز الصراع بين (الذات –الصعلوك – الهامش – التحرر)، و(الجماعة – القبيلة – المركز – التسلط)، بوساطة الموازنة بين أفعال الذات (الأنا) وأفعال الجماعة (هم)، ونفي سلبيات القوم عن الذات.

ويمتد هذا المحور من بداية القصيدة حتى البيت السادس والعشرين، وتمثّل الأبيات الأربعة الأولى نقطة انطلاق وصرخة تحفيزية لكل عناصر القصيدة ، فيقول:

---

(١) غارودي، روجيه، البنيوية (فلسفة موت الإنسان)، ترجمة: جورج طرابيشي، بيروت: دار الطليعة، ط:٣، ١٩٨٥، ص١٧.

١-أقيموا بني أمي صدورَ مطيَّكمْ فإنِّي إلى قومٍ سواكمْ لَأَمْيَلُ
٢-فَقَدْ حُمَّتِ الحَاجَاتُ واللَّيْلُ مُقْمِرٌ وَشُدَّتْ لِطِيّاتٍ مَطَايَا وَأَرْحُلُ
٣-وفي الأرضِ منأى للكريمِ عن الأذى وفيها لِمَنْ خَافَ القِلَى مُتَعَزَّلُ
٤-لعمركَ ما بالأرضِ ضيقٌ على امرئٍ سَرَى رَاغِبًا أو رَاهِبًا وهو يَعْقِلُ[١]

تبدأ القصيدة بجملتين إنشائيتين: الجملة الأولى تتكون من صيغة فعل الأمر: (أقيموا)، وتتكون الجملة الثانية من صيغة النداء محذوفة الأداة: (بني أمي)، وهاتان الجملتان تقدحان الشرارة الأولى وتفجران الموقف، فإذا كان فعل الأمر (أقيموا) "يحدد النغمة العاطفية في القصيدة، ويكشف عن درجة من حدة الشعور والتأكيد (للأنا)"[٢] في مواجهة الجماعة، فإن جملة النداء (بني أمي) توحي بمدى الاغتراب الروحي الذي يعيشه الشنفرى مع أقرب الناس إليه.

إنها الدفقة الشعورية الأولى التي تُبوصل كل الدفقات، ففعل الأمر الذي يحمل حدة الموقف الرفضي يحدد مسار الرؤى ويكشف عن توجهها، في حين أن صيغة النداء تحدد العلاقة المجتمعية ومرارة الصراع بين الإنسان وبني جلدته من بني البشر في كل بنى القصيدة، إنها الصرخة التي سيتردد صداها في محاور القصيدة كلها.

وبعد الاستهلال الانفجاري تتوالى الجمل الخبرية، التي تتوزع على ثلاثة أجزاء مترابطة في إطار التمرد:

فترسم الأبيات (٢-٤) مشهدًا نفسيًّا معبرًا يوحي بمدى المعاناة النفسية التي يعيشها الشنفرى- وإن كان يُرى في ظاهرها التعليل المنطقي للتمرد والهجران - ، ويتنامى هذا المشهد عن طريق المسار الخطّي لتعاقب الأبيات وترابطها، فجاءت الجمل الخبرية بهذا التسلسل المنطقي لبيان أسباب التمرد

(١) ديوان الشنفرى، ص٥٨-٥٩.

(٢) أبوديب، كمال، الرؤى المقنعة (نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي)، ص١٢١.

والرحيل بوساطة إيحاءات الدوال: (حاجات السفر مقدّرة، والليل مقمر، والمطايا مشدودة رحالها استعدادًا للرحيل).

وبعد تهيؤ الظروف المادية للرحيل تطفو الدفقة المولّدة للتمرد في البيت الثالث: (وفي الأرضِ منأى للكريم عن الأذى)، إنها الأرض الواسعة (الصحراء) التي يحنّ إليها، وإذا كان الشاعر القبلي في المعلقة يحنّ إلى أرض القبيلة ومرابع الأهل، فإن الشنفرى له فلسفة مغايرة، فالصحراء تمثّل توافقًا مع حلمه بالعيش الكريم.

إن مجيء الجمل الخبرية في الأبيات السابقة مشبعة بالمؤكدات: (فإنِّي – لَأَمْيَلُ – فقد – لعمركَ)، وكذلك صيغ الأفعال الماضية المضعّفة في بعض حروفها: (حُمَّتِ، وشُدَّتْ مطايا)، فضلًا عن أن الأبيات مرتبطةً دلاليًّا فيما بينها بوساطة حروف العطف، كل ذلك يدل على حتمية التمرد وثبات الموقف للنأي بالنفس الكريمة عن (الأذى) و(القِلَى)، وهذا الذي يؤكده القسم (لعمركَ) في البيت الرابع، فالأرض متسعة لكل إنسان عاقل خرج من داره راغبًا أو راهبًا، إنه بذلك يؤسس لفلسفة تخصّه، ورؤية يحملها تجاه القبيلة، فالكرامة لا تكون في التعايش مع بني قومه، إنما في الأرض الواسعة (الصحراء)، فهي (المنأى) عن أذاهم.

وفي الأبيات (٥–١٣) يحدد الشنفرى أهله الجدد البدلاء الذين سيميل وسيرحل إليهم، كما يحدد بعض صفاتهم الإيجابية التي لا يجدها عند قومه (بني أمه)، فجاءت الجمل الخبرية وصفًا للأسباب التفضيلية للبديل (الوحش)، وعقد موازنة بين (الأنا) والآخر (بني أمه) الحيوان (الوحش)، فيقول:

٥-ولي دُوْنَكُمْ أهْلُون: سِيدٌ عَمَلَّسٌ وَأرْقَطُ زُهْلُولٌ وَعَرْفَاءُ جيأل
٦-همُ الأهلُ لا مستودعُ السرِّ ذائعٌ لديهمْ ولا الجاني بما جرَّ يخذلُ
٧-وَكُلُّ أبيٍّ بَاسِلٌ غَيْرَ أنَّنِي إذا عرضتْ أُولى الطرائدِ أبسلُ
٨-وإنْ مُدَّتِ الأيْدِي إلى الزادِ لم أكُنْ بأعجلهمْ إذْ أجشعُ القومِ أعجلُ
٩-وما ذاكَ إلاَّ بسطةٌ عنْ تفضُّلٍ علَيْهِمْ وكان الأفْضَلَ المُتَفَضِّلُ
١٠-وإنِّي كفاني فَقْدُ من ليسَ جازيًا بحُسْنَى ولا في قُربهِ متعلِّلُ
١١-ثلاثةُ أصحابٍ: فؤادٌ مشيعٌ وأبْيَضُ إصْلِيتٌ وَصَفْرَاءُ عَيْطَلُ
١٢-هَتُوفٌ مِنَ المُلْسِ المُتُونِ تَزِينُها رصائعُ نيطتْ إليها ومحملُ
١٣-إذا زلَّ عنها السهمُ حنتْ كأنها مُرَزَّأةٌ عَجْلَى تُرِنُّ وَتُعْوِلُ[1]

تبدأ الأبيات السابقة بشبه الجملة (لي) التي تدل على صفة التملك والقرب تجاه الأهل البدلاء/ الوحش، ولا يزال الخطاب مترابطًا، فالكاف في (دونكم) تعود على قومه (بني أمه) الذين ذكرهم في البيت الأول.

وحين يذكر الأهل البديلين يستخدم ألفاظًا غريبة غير مألوفة؛ ليدل على التوحش النفسي الذي يعانيه، من مثل: (سِيدٌ عَمَلَّسٌ) و (أرْقَطُ زُهْلُولٌ) و(عَرْفَاءُ جَيْأَلُ)، لكنه يبدد بعض هذا التوحش بالاستئناس ببعض الصفات الإيجابية التي افتقدها عند البشر، فهم أهله الحقيقيون؛ لأنهم لن يؤذوه: فلا يفشون سرًّا، ولا يخذلون الجاني.

ثم يستطرد بعد ذلك بالحديث عن (الأنا)، دون أن يفصّل ذلك، فيجعل جملة (وَكُلُّ أبيٍّ)- التي توحي بأن أهله الجدد لا يقبلون الضيم (الأذى) - منطلقًا لتوصيف حياته مع بني قومه (البشر)، حيث يعقد موازنة بينه وبين قومه الذين يقف معهم على طرفي نقيض (التضاد الفعلي).

---

(١) ديوان الشنفرى، ص٥٩-٦٠. السيد العملس، الذئب الخفيف، والأرقط الزهلول: النمر الخفيف اللحم، والعرفاء: الضبع.

فإحسانه إليهم قوبل بالإساءة له من قومه (بني أمه)، مما جعله يهجرهم ويكتفي بثلاثة أصحاب: قلبه الشجاع، وسيفه (الأبْيَضُ الإصْلِيت)، وقوسه (الصَفْرَاءُ العَيْطَلُ)؛ لأنه يظن أنَّ هؤلاء هم مَنْ سيدفعون عنه الأذى، فمثلاً جاءت جملة (فؤادٌ مشيعٌ) "للدلالة على جرأته وقوته وكأنّ له أتباعًا وأنصارًا وشيعة وعشيرة تؤازره وتقف إلى جانبه"[1]، ففؤاده المُشيّع وسيفه الأبيض المصقول وقوسه وسهامه الطويلة سيعوضونه عن (بني أمّه).

ومن الملاحظ أنه ذكر من الأهل ثلاثة، وهم: (سِيدٌ عَمَلَّسٌ)، و (أرْقَطُ زُهْلُولٌ)، و (عَرْفَاءُ جَيْأَلُ) في البيت الخامس، ثم ذكر بعدها – في البيت الحادي عشر – ثلاثة أصحاب وهم: (فؤادٌ مشيعٌ)، و (الأبْيَضُ الإصْلِيت)، و(الصفراء العيطل) ليقابل بينها على النحو الآتي: (الذئب القوي/ القلب الشجاع)، و(النمر الخفيف/ السيف الأبيض النحيف)، و(الضبع الكثيفة الشعر/ القوس الطويلة الصفراء)، وهذا يدل على امتلاك الشنفرى أدوات البقاء والتكيف مع الواقع الجديد، كتعويض نفسي عن القهر الذي عاناه من قومه (بني أمه).

وبعد إعلان التمرد وسببه والفصح عن ماهية عشيرته الجديدة التي سيستبدلها بـ (بني أمه)، يقوم في الأبيات من (١٤–٢٦) بنفي صفات معينة عنه، فهذه صفات دنيئة لا يحملها، معرضًا بها تجاه قومه المتصفين بها، فيقول:

(١) عمارة، السيد أحمد، دراسة في نصوص العصر الجاهلي تحليل وتذوق، الدمام: مكتبة المتنبي، ٢٠٠٣، ص١١٠.

١٤-وأغدوا خميص البطن لا يستفزني إلى الزاد حِرْصٌ أو فُؤادٌ مؤكّل
١٥-ولستُ بمهيافٍ يعشّي سوامهُ مجدعةٌ سقبانُها وهيَ بهّلُ
١٦-ولا جُبَإٍ أكْهَى مُرِبٍّ بِعِرْسِهِ يطالعُها في شأنهِ كيفَ يفعلُ
١٧-وَلاَ خَرِقٍ هَيْقٍ كَأَنَّ فؤادَهُ يظَلُّ به المُكَّاءُ يَعْلُو وَيَسْفُلُ
١٨-ولا خَالِفٍ داريَّةٍ مُتَغَزِّلٍ يَرُوحُ وَيَغْدُو داهنًا يَتَكَحَّلُ
١٩-ولستُ بِعلّ شرهُ دونَ خيرِهِ ألفَّ إذا ما روعتهُ اهتاجَ أعزلُ
٢٠-ولستُ بمحيارِ الظَّلامِ إذا انتحَتْ هُدَى الهَوْجَلِ العِسّيفِ يَهْمَاء هُوْ جَلُ
٢١-إذا الأمْعَزُ الصَّوّانُ لاقَى مَنَاسِمِي تطايرَ منهُ قادحٌ ومفلّلُ
٢٢-أديمُ مطالَ الجوعِ حتَّى أميتهُ وأضرب عنهُ الذِّكرَ صفحًا فأذهلُ
٢٣-وَأَسْتَفُّ تُرْبَ الأرْضِ كَيْلاَ يُرَى لَهُ عَلَيّ منَ الطولِ امروٌّ متطوِّلُ
٢٤-ولولا اجتنابُ الذأمِ لم يلفَ مشربٌ يُعَاشُ به إلاّ لَدَيَّ وَمَأْكَلُ
٢٥-وَلَكِنّ نَفْسًا مُرَّةً لا تُقِيمُ بي على الذأمِ إلاّ رَيْثَما أتَحَوَّلُ
٢٦-وَأَطْوِي على الخَمْصِ الحَوَايا كَما انْطَوَتْ خيوطه مارِي تُغَارُ وتُفْتَلُ[1]

تُشكِّل الأبيات السابقة وحدتين ضديتين، فالوحدة الأولى تمتد في الأبيات السبعة الأولى، وتشكل مجموعة من الصفات السلبية، فكل بيت جاء نافيًا لصفة معينة عن ذات الشاعر، وكل صفة منفية جاءت بعدها جملة فعلية توضح المعنى وتؤكده، وعلى الشكل الآتي:

ولستُ بمهياف ← يُعشّي.
ولا جبإٍ ← يطالعها.
ولا خرقٍ ← يظل.
ولا خالفٍ ← يروح.

(١) ديوان الشنفرى، ص٦١-٦٢. محيارِ الظَّلامِ: المتحير الضال الذي لا يهتدي لوجهته. والمهيافِ: هو الذي لا يصبر على العطش، السيِّئ التدبير. وجُبَإٍ أكْهَى مُرِبٍّ بِعِرْسِهِ: الجبان الضعيف السيِّئ الخلق. والخَرِقٍ الهَيْقٍ: الداهش من الخوف والحياء المفرط في الطول.

والصفات التي نفاها عن نفسه هي: الطمع، وعدم الصبر مع سوء التدبير، والجبن مع الضعف، وسوء الخلق، والحياء خوفًا، والمكوث في البيت مع النساء، وكثرة الشر مع عدم القدرة على المواجهة، والضلالة وعدم الاهتداء.

وكل تلك الصفات التي نفاها عن نفسه صفات نفسية خُلقية؛ لأنه يملك فؤادًا غير حريص وغير مُوَكَّل، وهذا امتداد لصفات الفؤاد الشجاع (المشيّع)، الذي لا يقبل مثل هذه الصفات، ونفي هذه الصفات عن نفسه له علاقة بتمرده على قومه، فرؤيته تقتضي أن كل من لا يملك هذه الصفات المذمومة لا يمكن أن يبقى مع قومه الذين يمتلكون مثل هذه الصفات المنبوذة، إنه التعريض بقومه (بني أمه) وتعريتهم والثورة عليهم.

وجاءت الوحدة الثانية على امتداد الأبيات الستة الأخيرة لتشكّل لوحة تحمل صفات إيجابية يفتخر بها، فيطيل الشنفرى الحديث عن طول صبره وتحمّله المشاق (أذى الطبيعة)، فيبدأ بالحديث عن قدمه التي تشبه خفّ البعير، ثم عن بطنه التي تتحمل الجوع حتى ينسى أنه جائع، فيتحدث عن الجوع هنا من معاناته هو شخصيًّا، وإذا كان تحمّل الجوع بسبب امتلاكه للفؤاد (المشيع) الذي يصبر على الجوع؛ فإن الصبر على الجوع وتحمل أذاه أهون من أذى النفس الذي يلحق به جرّاء الأكل المتبوع بالمنّ.

إنه تأكيد لرؤية الشنفرى التي وضحها في بداية القصيدة، فمن خلال استخدام الشاعر صيغة الفعل المضارع: (أديمُ، وأضربُ، وأذهلُ، وأَسْتَفُّ)، بالإضافة إلى بعض الألفاظ والتراكيب كقوله: (مطالَ الجوعِ) الدالة على مماطلة الجوع، وقوله: (الخَمْصِ) للدلالة على تكرار هذه المعاناة التي يتعامل معها بآليّة السيطرة والتحايل، فإنه يفضّل أن (يستف التراب) على الأكل المتبوع بالمنّ، إنه (اجتناب الذأم) أي العيب الذي صنعته (النَفْس المُرَّة) التي (لا تُقِيمُ به) على (الضيم)، وكل تلك الآليات محاولة لتجنب الأذى النفسي (المَنّ، والذأم) حفاظًا على الكرامة.

المحور الثاني: (التقنع بالحيوان/ الوحش):

يتكرر الحديث عن أذى الجوع وما يرتبط به من ذل وتعب ومهانة، الذي يشكّل حافزًا لكل البنى في هذه القصيدة، فيأتي الحديث عنه هذه المرة من زاوية التقنع بالحيوان/الوحش، وكأن هناك ارتباطًا بين أذى الجوع والتمرد، وبين الانعزال والكرامة والتوحش، فجاء هذا المحور عبارة عن تَمفصُل استطرادي للمحور الأول، عن طريق التقنّع المتماهي بالحيوان/ الوحش، من أجل البعد عن التسلط القبلي الذي يراه الصعلوك امتهانًا للكرامة، ومن جانب آخر يمثّل هذا الأمر إظهارًا للتعفف وحتمية الصبر على المعاناة، وسبغ التمرد بالنزعة الفردية المتوحشة؛ لذا تتجه الأبيات (٢٧-٣٦) إلى إبراز نفسية الشنفرى المتمردة، فيقول:

٢٧-وأغدو على القوتِ الزَّهيدِ كما غدا أَزَلُّ تَهَادَاهُ التنَائِفَ أَطْحَلُ
٢٨-غَدَا طَاوِيًا يُعَارِضُ الرِّيحَ هَافِيًا يَخُوتُ بأذْنَابِ الشِّعَابِ وَيَعْسِلُ
٢٩-فلما لواه القُوتُ مِنْ حيث أمَّهُ دعا فأجابتهُ نظائرُ نحلُ
٣٠-مهلهلةٌ شيبُ الوجوهِ كأنَّها قِدَاحٌ بأيدي ياسِرٍ تَتَقَلْقَلُ
٣١-أو الخشرمُ المبعوثُ حثحثَ دبرهُ مَحَابِيضُ أرْدَاهُنَّ سَامٍ مُعَسّلُ
٣٢-مهرتةٌ فوهٌ كأنَّ شدوقها شقوقُ العصيِّ كالحات ويُسَّلُ
٣٣-فضجَّ وضجتْ بالبراجِ كأنها وإياهُ نوحٌ فوقَ علياءَ ثُكّلُ
٣٤-وأغْضَى وأغْضَتْ وَاتّسَى واتَّسَتْ به مراميلُ عزَّها وعزتهُ مرملُ
٣٥-شَكَا وَشَكَتْ ثُمَّ ارْعَوَى بَعْدُ وَارْعَوَتْ وللصبرُ إنْ لم ينفعِ الشكوُ أجملُ
٣٦-وَفَاءَ وَفَاءَتْ بادِراتٍ وَكُلُّها على نَكَظٍ مِمّا يُكَاتِمُ مُجْمِلُ[1]

(١) ديوان الشنفرى، ص٦١-٦٢. الأزلّ: ذئب قليل اللحم في فخذيه وعجزه. والتنائف: جمع تنوفة وهي الفلاة. وأطحل: الذي لونه بين الغبرة والبياض. ويُعَارِضُ الرِّيحَ: يواجه الريح حتى يشتم ريحة الفريسة. ويَخُوتُ بأذْنَابِ الشِّعَابِ: ينقض على الفريسة في شعاب الجبال. وهَافِيًا: مسرعًا يخفق فؤاده من الجوع. ويَعْسِلُ: يمشي مسرعًا، ولواه القُوتُ: مَطَله وامتنع عليه الزاد. ومهلَّلةٌ: قليلة اللحم. والخشرم: الجماعة من النحل.

إن الوصف الدقيق للذئب يشي بأن هناك قلقًا واضطرابًا يعيشه الشنفرى، إنه الصراع الداخلي بين النفس المتمردة المقهورة، وبين النظم الاجتماعية القبلية القاهرة للذات، فالذئب هزيل مضطرب يتحرك بسرعة من مكان لآخر، فتتَهَادَاهُ التنَائِف، أي أن الصحراء تتخذه هدية كلما خرج من تنوفة ودخل في أخرى، فتهديه ما تجود به عليه[1]، وفي ذلك دلالة واضحة على أن الصحراء المكان الطبيعي لنفسيته المتمردة التي لا تقبل التطاول والمنّ.

ويستمر الوصف التعالقي بطريقة محبوكة قائمة على الوصف التأكيدي، وتستطرد الأبيات في أوصاف الذئب التي تشبه أوصاف الشنفرى في تعامله مع الجوع، فالذئب بعد أن يئس من الحصول على القوت استغاث، فلم تجبه سوى ذئاب جائعة مثله، ثم يستطرد في وصف هذه الذئاب الجائعة اليائسة من الأكل: فهي قليلة اللحم، وشيبُ الوجوهِ، وتَتَقَلْقَلُ مثل قِدَاح المقامر، أو النحل المفزوع بعد تدمير خلاياه، وأشداقها واسعة وأفواهها مفتوحة مثل الشقوق في العصي، وهي كالحات عابسات المنظر.

وهي صور حركية نفسية للذئاب المضطربة الحائرة، فهي لا تدري ما الذي سيحصل لها، إنّه تعبير عن الحالة النفسية المقهورة، وعدم الاستقرار النفسي الذي يعيشه الصعلوك نتيجة الأذى، والظلم المجتمعي، وعدم العدالة، فالاضطراب قرين التمرد، وعدم الثبات يوحي بصراع متأزم.

ويستمر الوصف التعالقي ابتداءً من وصف الشنفرى لجوعه بوساطة تقمّص دور هذا الذئب الجائع الذي التقى بذئاب جائعة مثله، إلى الاستطراد ووصف تلك

(١) تهاداه: فعل مضارع محذوف من أوله التاء وأصله تتهاداه ، فالتنائف مؤنث مجازي، ويجوز أن يكون ماضيًا، ينظر: البغدادي، عبد القادر بن عمر (ت ١٠٩٣هـ)، خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، القاهرة: مكتبة الخانجي، ط:٤، ج:٩، ١٩٩٧، ص١٩٤.

الذئاب كما سبق، وهذا يمهّد للحظة لقاء الذئب الجائع بنظائره من جماعته، فيتبادل معهم الصياح والشكوى، ثم يسكتون ويكفون عن الصياح ويتفرقون، كاظمين ضيقهم وجوعهم ومتجمّلين بالصبر(١)، وفي هذا تأكيد على استحالة العيش مع (بني أمه)، فلا بد من الهجران والرحيل.

فيما مضى وازن الشنفرى بينه وبين الذئب الجائع الذي جاب الصحراء، ولم يحصل على أي شيء، وكما أنَّ الشنفرى ترك قومه، كذلك الذئب ترك جماعته معتمدًا على نفسه، وإذا كان الذئب ترك جماعته لعدم توافر الغذاء ولم يشاركهم في البحث عنه، وتحمل أذى الجوع بالصبر والتجمل، كذلك هو ترك قومه ليعتمد على نفسه وفارقهم مفضّلًا أذى الجوع على المنّ الذي يلحقه.

وتحمل هذه الموازنة كذلك دلالة أخرى، فإذا كانت الذئاب لم تستطع الحصول على قوتها في الصحراء، فكيف به (أي الشنفرى) يفارق قومه متجهًا إليها؟! إنه يريد أن يقول: إنه أقوى من الذئب في التحمّل، ولذا جاءت الأبيات (٣٧-٦٨) مُشكّلة المحور الثالث، وراسمة اللوحات الأخيرة للمواجهة بين الفرد والجماعة بطريقة مباشرة.

المحور الثالث: (المغامرة):

في هذا المحور ينتقل الشنفرى من التقنع إلى الحديث مباشرة عن الذات (الأنا)، ويرسم الشنفرى في هذا المحور ثلاث لوحات (سردية/ وصفية)، فيها تأكيد للذات المتمردة، وتعزيز للنفس المقهورة، وتنفيس عن كبت وألم يعتصران قلبه، إنها بمنزلة وثيقة نفسية تحدد ملامح التمرد والعزلة، بوساطة الاعتماد على القدرات الذاتية، وعدم الاعتماد على الآخرين، ولذا لا يخاف عواقب قراره بهجران قومه والرحيل عنهم نحو مجاهل الصحراء، وهذه اللوحات هي:

(١) حفني، عبدالحليم، شرح ودراسة لامية العرب، القاهرة: مكتبة الآداب، ٢٠٠٨، ص٢٠.

أولاً: لوحة (القطا) أو(سرعة المبادرة) (الأبيات ٣٧ -٤٢) ، فيقول :

٣٧-وتشربُ أسآرِي القطا الكدرُ بعدما سرتْ قربًا أحناؤها تتصلصلُ
٣٨-هممتُ وهمتْ وابتدرنا وأسدلتْ وشَمَّرَ مِنِّي فَارِطٌ مُتَمَهِّلُ
٣٩-فَوَلَّيْتُ عَنْها وَهْيَ تَكْبُو لِعُقْرِهِ يُبَاشِرُهُ منها ذُقُونٌ وَحَوْصَلُ
٤٠-كأنَّ وغاها حجرتيهِ وحولَهُ أضَاميمُ من سَفْر القبائل نُزَّلُ
٤١-تَوَافينَ مِنْ شَتّى إليهِ فضمَّها كما ضمَّ أذْوَادَ الأصَارِيمِ مَنْهَلُ
٤٢-فعبتْ غشاشًا ثمَّ مرتْ كأنَّها مَعَ الصُّبْحِ رَكْبٌ مِنْ أُحَاظَةَ مُجْفِلُ[1]

يصف الشنفرى في الأبيات السابقة سرعته ومبادرته، فهو يسبق طائر القطا أثناء ورود الماء للشرب، ثم يستطرد في وصف مشهد تقاتل طيور القطا وتزاحمها حول بقايا ما يتركه لها من ماء، وتعطي هذه اللوحة انطباعًا يؤكد نزعة الفرادة التي تقود إلى التمرد، إنها لوحة المواجهة بين الفرد والجماعة، بين الشنفرى وطيور القطا، كأنه يعزز ذلك بوساطة الاستطراد الذي يتكرر في كل مشهد تقريبًا.

(١) ديوان الشنفرى، ص٦٦-٦٧. الأسار: بقايا الماء بعد الشرب. وأحاظة: موضع.

ثانيًا: لوحة المكاشفة/ المفاخرة (الأبيات ٤٣-٥٤)، فيقول:

٤٣-وآلفُ وجهَ الأرضِ عندَ افتراشِها بأهدأ تنبيهِ سناسنُ قُحَّلُ
٤٤-وَأَعْدِلُ مَنْحُوضًا كأنَّ فُصُوصَهُ كعابٌ دحاها لاعبٌ فهي مُثّلُ
٤٥-فإنْ تَبْتَئِسْ بالشَّنْفَرَى أمُّ قَسْطَلٍ لَمَا اغْتَبَطَتْ بالشَّنْفَرَى قَبْلُ أطْوَلُ
٤٦-طريدُ جناياتٍ تياسرنَ لحمهُ عَقِيرَتُهُ لأيِّها حُمَّ أوَّلُ
٤٧-تَنَامُ إذا ما نام يَقْظَى عُيُونُها حِثاثًا إلى مَكْرُوهِهِ تَتَغَلْغَلُ
٤٨-وإلْفُ همومٍ ما تزالُ تعودهُ عياداً كحمى الربعِ أوهى أثقلُ
٤٩-إذا وردتْ أصدرتُها ثمَّ إنّها تَثُوبُ فَتَأتي مِنْ تُحَيْت ومِنْ عَلُ
٥٠-فإمَّا تريني كابنةِ الرملِ ضاحيًا على رِقَّةٍ أحْفَى ولا أتنعَّلُ
٥١-فإنِّي لمولى الصبرِ أجتابُ بزَّهُ على مثلِ قلبِ السمعِ والحزم أفعلُ
٥٢-وأُعْدِمَ أحْيَانًا وأغْنَى وإنَّما ينالُ الغنى ذو البعدةِ المتبذلُ
٥٣-فلا جَزِعٌ مِنْ خَلَّةٍ مُتَكَشِّفٌ ولا مَرِحٌ تَحْتَ الغِنَى أتَخَيَّلُ
٥٤-ولا تَزْدَهِي الأجْهالُ حِلْمِي ولا أُرَى سؤولًا بأعقابِ الأقاويل أنملُ[1]

يصف الشاعر نفسه مفتخرًا بعدة أوصاف، تتناسب مع قوة صبره وتحمله: فهو يابس الجسم قليل اللحم نحيل، ومتعود افتراش الأرض، ومفصلًا ذلك في بيتين، وفيه دلالة على سرعة العدو، والاكتفاء بالقليل من الزاد.

وهو كذلك محارب شجاع متمرسٌ حتى إن الحرب (أم قسطل) حزينة لفراقه، فتركه للحرب جاء لأنه مُطارد لكثرة غاراته، فكل القبائل حريصة أن تظفر به، مما جعل الهموم تتناوبه حتى اعتاد عليها.

وفي مجال الافتخار بنفسه يلتفت مخاطبًا (ابنة الرمل) وهي الحيَّة، بأنه وإن ظهر في بعض الأحيان دون ملابس جيدة، لما يعانيه من فقر، فهو يلبس الصبر فوق قلب مثل قلب ولد الذئب من الضبع، وينتعل الحزم، وكل هذه الصور تدل على آليات التأقلم مع الصحراء والصراع من أجل البقاء.

---

(١) ديوان الشنفرى، ص٦٧-٦٩.

ثم يواصل الافتخار بنفسه، فهو لا حاجة للغنى الذي يناله مَنْ يتعب نفسه ويبتذلها، أما هو فلا يخاف فقرًا، ولا يغتر بغِنًى، وَمَنْ تساوى عنده الفقر والغنى، فهو غني عن الناس والناس في غنى عنه، وهو كذلك حليم لا يتتبع الناس ولا ينقل الكلام ولا يكشف الأسرار، وهذا تأكيد لرؤيته وسياسة الانكفاء على الذات والرغبة في الانعزال عن المجتمع.

ثالثًا: لوحة المغامرة: الصبر، وقوة التحمل، والإصرار (الأبيات ٥٥-٦٩):

كما أن حياة الصحراء تحتاج قوة خارقة في التحمل والصبر، مضى الشنفرى في هذه اللوحة يفتخر بالصبر وقوة التحمل والجلد، وذلك بوساطة ثلاث زوايا، وتمثل كل زاوية عنصرًا زمانيًّا أو مكانيًّا، واستطاع الشنفرى هزيمة كل هذه الأنواء المتقلبة، فيقول:

٥٥-وَلَيْلَةِ نَحْسٍ يَصْطَلِي القَوْسَ رَبُّها وأقطعهُ اللاتي بها يتنبلُ
٥٦-دعستُ على غطشٍ وبغشٍ وصحبتي سُعَارٌ وإرْزِيزٌ وَوَجْرٌ وَأَفَكَلُ
٥٧- فأيَّمتُ نسوانًا وأيتمت إلدةً وعدتُ كما أبدأتُ والليلُ أليلُ
٥٨-وأصبحَ عَنّي بالغيمصاء جالسًا فريقان: مسئولٌ، وآخرُ يسألُ
٥٩-فَقَالُوا: لَقَدْ هَرَّتْ بِلَيْلٍ كِلاَبُنَا فقلنا: أذئبٌ عسَّ أم عسَّ فرعلُ
٦٠- فلم تكُ إلاَّ نبأةٌ ثم هوَّمتْ فَقُلْنَا: قَطَاةٌ رِيعَ أمْ رِيعَ أجْدَلُ
٦١-فَإِنْ يَكُ مِنْ جِنٍّ لأَبْرَحُ طارِقًا وإنْ يكُ إنسًا ما كها الإنسُ تفعلُ
٦٢- وَيَومٍ مِنَ الشِّعْرَى يَذُوبُ لُعَابُهُ أفاعيهِ في رمضائِهِ تتململُ
٦٣-نصبتُ لهُ وجهي ولا كنَّ دونهُ ولا سِتْرَ إلاّ الأتْحَمِيُّ المُرَعْبَلُ
٦٤-وَضافٍ إذا طارَتْ له الرِّيحُ طَيَّرَتْ لبائِدَ عن أعْطَافِهِ ماتُرَجَّلُ
٦٥-بَعِيدٌ بِمَسِّ الدُّهْنِ والفَلْيِ عَهْدُهُ لهُ عبسٌ عافٍ من الغسلِ مُحولُ
٦٦-وَخَرْقٍ كظَهْرِ التُّرْسِ قَفْرٍ قَطَعْتُهُ بعاملتينِ ظهرهُ ليسَ يُعْملُ
٦٧-فألْحَقْتُ أُوْلاَهُ بأُخْرَاهُ موفِيًا على قُنَّةٍ أُقْعِي مِرَارًا وَأمْثُلُ
٦٨-ترودُ الأراوى الصحمُ حولي كأنّها عذَارَى عَلَيْهِنَّ المُلاَءُ المُذَيَّلُ
٦٩-وَيَرْكُدْنَ بالآصَالِ حَوْلِي كأنّني مِنَ العُصْمِ أدْفى يَنْتَحي الكِيحَ أعْقَلُ[1]

يسرد الشاعر في الأبيات (٥٥-٦١) مغامرة له في إحدى الليالي الممطرة شديدة البرودة ويصفها بليلة نحس، وفي ذلك دلالة على توافر كل عوامل الفشل فيها، فالبرد يجبر المحارب على إحراق قوسه للتدفئة مع شدة الحاجة لها، لكنه مع ذلك خرج للإغارة، فاستخدم صيغة الفعل الماضي (دعستُ) للدلالة على قوة العزيمة، ثم يعدد أوصاف هذه الليلة النحسة فهي: (غطش، وبغش، وسُعَار، وإرْزِير، ووَجْر، وَأَفَكَل)، فجاءت الألفاظ السابقة غريبة تنبئ بالتوحش والغرابة،

(١) ديوان الشنفرى، ص ٦٩- ٧٣. نحس: الليلة الباردة، والغطش: الظلام، والبغش: الخفيف من المطر، والسعار: شدة الجوع، والإرزيز: شدة البرد، والوجر: الخوف، والأفكل: الرعدة، وما ترجّل: ما تُسرّح.

وتضفي بعدًا متوحشًا على الدلالة، إن هذا التوحش اللفظي جاء امتدادًا للسياق الذي بدأ به القصيدة، وهذا يدل على التوحش النفسي الذي يعيشه الشاعر.

فوَصَفَ نتيجة المغامرة بثلاث جمل في بيت واحد فقط ، فهو أيّم نسوة بقتل أزواجهن، ويتّم أولادًا بقتل آبائهم، ثم عاد والليل ما زال حالكًا، ويوضح ذلك بوساطة انتزاع حوار سردي من مخيلته، يصف فيه غزوته في تلك الليلة النحس، ويتقمص الشنفرى الشخصيات ويترك الخبر يُحكى على لسان مَنْ أغار عليهم ليلًا: فهم في البداية سمعوا نباح كلابهم في تلك الليلة فظنوا أن هناك ذئبًا أو فرعلًا، ثم يواصل السرد على لسانهم، وبعد ذلك اختفى الصوت ونامت الكلاب، فظنوا أنها قطاة أو صقرٌ، ثم ينهي الحديث في البيت التالي إلى وصف حيرتهم مِن هذا الشجاع الذي أغار عليهم منفردًا وبصورة خاطفة وتركهم يتساءلون هل هو من الجن أم من الإنس؟ فأفعاله تدل بأنه أقوى منهما، وهذا يدل على الرغبة في الفخر.

وكما أن الشنفرى استطاع هزيمة الليلة الباردة التي سمّاها (ليلة نحس)، جاءت الأبيات (٦٢-٦٥)، لتصف هزيمته لـ (يوم من الشعرى) الذي تكون فيه الحرارة شديدة جدًّا[1]، حتى إنَّ الأفاعي تهرب وتضطرب من رمضائه، لكنه استطاع تحمل حرارته مستخدمًا صيغة الفعل الماضي (نصبتُ) للدلالة على الثبات، فهو نصب وجهه أي أقامه في اتجاه الشمس، والوجه أشد أعضاء الإنسان تأذّيًا من حرارتها، فأقامه دون ستر يحميه سوى بُرد ممزق أو شَعر ملبّد خصاله لا تقص ولا تُغسل ولا تُسرّح، وكل ذلك دلالة على التوحش والميل نحو الانعزال.

(١) الزمخشري، محمود بن عمر(ت٥٣٨هـ/١١٤٣م)، أعجب العجب في شرح لامية العرب، مصر: نظارة الأشغال، ط:٣، ١٣٧٤هـ، ص٦٦.

وينتقل الشنفرى في الأبيات (٦٦-٦٩) من عنصري الزمن (الليل والنهار) وكيف هزمهما إلى عنصر المكان (الخرق)[١]، الذي تغلَّب على اتساعه وتحدى وحشته برجليه، موضحًا ذلك أنَّه يطوي المسافات بسرعة عدوه، ولا يستريح إلا على قمم الجبال.

ومن الملاحظ في هذه العناصر الثلاثة: الليلة، واليوم، والخرق، جاءت نكرة للدلالة تكرار مثل هذه المواقف، كما جاءت العناصر السابقة موصوفة، وبعد هذا الوصف يأتي فعل التحدي بصيغة الفعل الماضي أو المضارع لكل العناصر وبطريقة متوازية على النحو الآتي:

وليلة: (نحسٍ)/ يصطلي/ يتنبل ... أفعال التحدي: دعست على/ وفأيمت/ وأيتمت/ وعدت/ وأبدأت.

ويوم: (من الشعرى)/ يذوب/ تتململ ... فعل التحدي: نصبت له.

وخَرْق: (كظهر الترس قفر)/ يُعمل ... أفعال التحدي: قطعته/ وألحقت/ وأقعي/ وأمثلُ.

وهذا يدل على امتلاك الشنفرى أدوات القوة التي مكنته من التوحش والعيش في الصحراء منعزلًا عن بني أمه الذين ذكرهم في بداية القصيدة، وفيه تأكيد على قدرة الفرد على مواجهة الجماعة وهزيمتها.

وبعد قطع القفار برجليه يصل (موفيًا على قُنَّةٍ) أي مشرفًا على قمة عالية ليستريح، إنه الوصول إلى خاتمة القصيدة، (البيتان الأخيران)، فبعد تحديه قساوة الطبيعة يعود ويتصالح معها ويصبح جزءًا من هذه البيئة أو واحدًا من وحوشها[٢]، حتى إنَّ إناث الوعول المغبرّة اللون تذهب وتجيء من حوله هنا وهناك آمنة مطمئنة، وكأنها عذارى من الآدميات لابسات ثيابًا طويلة الأهداب، ثم يختار الآصال وهو أفضل الأوقات ليصور مشهد إناث الوعول التي لا تنفر

(١) الخرق: مكان الواسع المقفر.

(٢) عمارة، السيد أحمد، دراسة في نصوص العصر الجاهلي تحليل وتذوق، ص١٠٧.

منه، "وإنما تألفه وتأنس به وهو يأنس بها، فكأنها إناث تلتف حول ذكر قوي منيع"(١).

وإذا كان الشنفرى بدأ اللامية بخطاب موجّه إلى (بني أمه) ينبههم بأنه مفارقهم ومتجه إلى وحوش الصحراء، مبينًا أسباب تركه لهم، فإنه أنهاها بهذه اللوحة التي توحي أنه أصبح واحدًا من البيئة الصحراوية بقساوتها وجمالها.

ومن القصائد الطويلة نسبيًا في شعر الشنفرى قصيدة (دَعِيني وَقُولِي بَعْدُ ما شِئْتِ إِنَّني)، وهي قصيدة تتألف من موضوع واحد (شريحة واحدة)، تدور حول فكرة واحدة، وهي سرد لإحدى مغامراته مع مجموعة من الصعاليك، فيقول:

١-دَعِيني وَقُولِي بَعْدُ ما شِئْتِ إِنَّني سَيُغْدَى بِنَعْشِي مَرَّةً فَأُغَيَّبُ
٢-خَرَجْنَا فَلَمْ نَعْهَد وَقَلَّتْ وَصَاتُنَا ثَمَانِيَةٌ ما بَعْدَها مُتَعَتَّبُ
٣-سَرَاحِينُ فِتْيَانٌ كأَنَّ وُجُوهَهُمْ مَصَابِيحُ أَوْ لَوْنٌ مِنَ المَاءِ مُذْهَبُ
٤-نَمُرُّ بِرَهْوِ الماءِ صَفْحًا وَقَدْ طَوَتْ شَمَائِلُنَا(٢) والزَّادُ ظَنٌّ مُغَيَّبُ
٥-ثلاثًا على الأَقْدامِ حتَّى سَمَا بِنَا على العَوْصِ شَعْشاعٌ مِنَ القَوْمِ مِحْرَبُ
٦-فَثَارُوا إِلَيْنَا في السَّوَادِ فَهَجْهَجُوا وَصَوَّتَ فِينَا بالصَّياحِ المثوِّبُ
٧-فَشَنَّ عَلَيْهِمْ هِزَّةَ السَّيْفِ ثَابِتٌ وَصَمَّمَ فيهِمْ بالحُسَامِ المُسَيَّبُ
٨-وَظَلْتُ بِفِتْيَانٍ معي أَتَّقِيهِمُ بِهِنّ قليلًا سَاعَةً ثُمَّ خَيَّبُوا
٩-وَقَدْ خَرَّ مِنْهُمْ رَاجِلَانِ وَفَارِسٌ كَمِيٌّ صَرَعْنَاهُ وقَرْمٌ مُسَلَّبُ
١٠-يَشُنُّ إِلَيْهِ كُلُّ رِيعٍ وَقَلْعَةٍ ثمانِيَة والقَوْمُ رِجْلٌ ومِقْنَبُ
١١-فلمّا رآنا قَوْمُنَا قِيلَ: أَفْلَحُوا فَقُلْنَا: اسْأَلُوا عَنْ قَائِلٍ لا يُكَذَّبُ(٣)

---

(١) عمارة، السيد أحمد، دراسة في نصوص العصر الجاهلي تحليل وتذوق، ص١٠٨.

(٢) ربما هناك تصحيف، فالمقصود (ثَمَائِلُنَا) وليست شمائلنا حتى يستقيم السياق، وكما في المصادر الأخرى، انظر مثلًا: الميمني، عبد العزيز، الطرائف الأدبية، القاهرة: مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٣٧، ص٣٢. والثميلة: هي البقية من الطعام والشراب.

(٣) ديوان الشنفرى، ص٢٧-٢٩.

تتكون القصيدة السابقة من أربع حركات سردية متسلسلة وهي: المفتتح، والانتقال (الخروج للإغارة)، والإغارة (المعركة)، والعودة إلى القبيلة (الانتصار).

ويستهل الشنفرى القصيدة مخاطبًا صاحبته بأسلوب إنشائي في سياق زمني آني، بينما السياقات الزمنية للأبيات اللاحقة سياقات زمنية ماضية، يروى فيها الشنفرى مغامرة من مغامراته هو وأصحابه، وهذا سيقود إلى فرضية أن البيت الأول قيل قبل الخروج للإغارة، ثم بعد ذلك أُكملت القصيدة بسياق زمني خبري، وهذا يسمى بالسرد التزامني(١).

أو أنَّ الأسلوب الإنشائي الطلبي السابق جاء متضمنًا الإخبار، فصيغتا فعلي الأمر (دَعِيني)، وهو فعل أمر (فعلي)، و (وَقُولِي) وهو فعل أمر (قَولي) هما حكاية خبرية، أي أنَّ السياق الزمني يتكلم عن الماضي بصيغة الحال الاستقبالي، فالزمن عند الصعاليك زمن تاريخي يخرج من إطار الماضي إلى إطار الحاضر المستمر الذي يتجه إلى المستقبل دائمًا، "فالصعلوك يبحث عن طرق لتغيير العالم"(٢)، وكأنه يريد أن يقول: منعتني زوجتي فقلتُ لها دعيني، أي اتركيني الآن وبعد ذلك قولي ما تشائين، فهو ينقل حديثه مع زوجته أثناء منعه من الخروج مع رفاقه بطريقة خاطفة، ويذكرها بحتمية الموت، فالإنسان لا يموت مرتين، ومحاولًا إقناعها بالخروج.

وتمثل المرأة قناعًا تختفي خلفه نزعات ذاتية كالخوف من الموت أو الفقر"لثني الشاعر عن المغامرة بالحياة أو البذل، بينما تلبس قيم الصعلوك

(١) ينظر: الخفاجي، أحمد رحيم كريم، المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، رسالة ماجستير، العراق: جامعة بابل ، ٢٠٠٣، ص٢٧٦-٢٧٧.

(٢) أبو ديب، كمال، الرؤى المقنعة (نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي)، ص٥٨٥.

وصراعه من أجل البقاء قناع الرجل لتدفعه نحو خوض غمار الموت من أجل الحياة"[١]، وهذا الأمر نجده عند الشاعر عروة بن الورد حيث يقول:

ذَريني أُطَوِّفْ في البِلادِ، لَعَلَّني أُخَلّيكِ أَو أُغنيكِ عَن سوءِ مَحْضِـــــرِ
فإنْ فازَ سهمٌ للمنيّة لم أكنْ جَزُوعاً، وهَلْ عن ذاك من مُتَأَخَّرِ[٢]

وبعد المفتتح الحواري البسيط يترك الشنفرى امرأته، وينتقل مباشرة للحديث عن خروجه، فتمتد الجمل الخبرية في سياق بنية سردية مُحكمة وفي إطار رؤية ثابتة تجاه الموت، فتأتي الحركة الثانية التي تضم خمسة أبيات (٢-٦)، فيستخدم الشنفرى صيغة الفعل الماضي الملحقة بـ (نا الفاعلين): (خرجنا، وفلم نعهد، وقَلَّتْ وصَاتُنَا)، وبهذه الصيغ الجمعية تنتقل الرؤية من مسار فردي (دعيني) إلى مسار جماعي يوحي بمفارقة جماعية حتمية غير مرغوب فيها، كأن دافعًا قويًّا يسوقهم نحو الخروج، إنه دافع الجوع، فيخرج هو ورفاقه السبعة مسرعين دون أن يخبروا أحدًا بالقيام على شؤونهم، أو رعاية أهاليهم، وليس لديهم ما يتركونه لأهاليهم أو يأخذونه معهم.

كما يوحي استخدام صيغة الفعل المضارع (نَمُرُّ) بتكرار هذا الفعل، وكذلك السرعة دون الالتفات إلى الماء على الرغم من المرور برهوه (مستنقعاته) مسرعين والجوع رفيقهم، حتى بقية الطعام نفذت من أمعائهم.

وفي إطار حركة الانتقال نحو أرض الإغارة (العوص)[٣]، يقف السرد ليصف ملامح الجماعة الغازية: فهم ثمانية، وهم فِتْيَانٌ كأنهم الذئاب، ووُجُوهَهُمْ

(١) محلو، عادل، سيمياء الصراع عند الشنفرى، الملتقى الوطني الرابع (السيمياء والنص الأدب)، الجزائر: كلية الآداب واللغات، جامعة بسكرة ، ٢٠٠٦، ص٥.

(٢) ابن الورد، عروة(ت ١٥ ق.هـ / ٦٠٧م)، ديوان عروة بن الورد، شرحه: سعدي ضناوي، بيروت: دار الجيل، ط:٣، ١٩٩٦، ص ٤٣.

(٣) العوص: حيّ من بجيلة، القبيلة التي أكثر الصعاليك من غزوها؛ لخصوبة أراضيها وضعفها.

مضيئة كالمصابيح، ويضفي تشبيه الجماعة بالذئاب بعدًا متوحشًا ، بينما يشي وصف وجوه الجماعة بالمصابيح المنيرة بمشروعية ما سيقومون به من إغارة، ومحاولة إبعاد الجانب الشرير عن أفعالهم.

وبعد المسير على الأقْدامِ ثلاثة أيام متواصلة، يصل الشنفرى ورفاقه إلى الهدف (العَوْصِ)، وبهذا ينتقل السرد من حركة الانتقال (الرحلة) إلى الحركة الثالثة وهي الإغارة (المعركة): (خرجنا ← سما بنا)، يتقدمهم قائد شجاع (شَعْشاعٌ) متمرس في الحرب.

وجاءت حركة الإغارة (المعركة)، في امتداد أربعة أبيات (٧-١٠)، فتبدأ هذه الحركة من مباغتتهم أهل (العوص) في عقر دارهم ليلًا، ويستخدم الشنفرى تراكيب لغوية دقيقة لوصف الأحداث السردية هنا من مثل: (سما بنا) للدلالة على التفافهم تحت قيادة شجاع خبير بالحرب، الذي أغار بهم على هذا القبيلة، كما يصور حركة أهل القبيلة تجاههم بقوله: (ثاروا إلينا، وفَهَجْهَجُوا)[1]، يقابله حركة المغيرين: (وَصَوَّتَ فِينَا بالصَّياحِ المثوِّبُ)، وكأنه يرسم صورة صوتية ترسم البداية الأولى للمعركة.

بعد ذلك تبدأ المعركة الحقيقية، المعركة بحركتين تزامنيتين، وكل حركة في شطر، وكل حركة في الشطر الأول تقابل الحركة في الشطر الثاني على النحو الآتي: (شَنَّ ثَابِتٌ/ صَمَّمَ المُسَيَّبُ)، و (عليهم/ فيهِم)، و (هِزَّةَ السَّيْفِ/ بالحُسَامِ)، ثم بعد ذلك يذكر في البيت الثامن دوره مع بقية رفاقه، وهو دور الدفاع، الأمر الذى أدى إلى انهيار العدو بسرعة، وكانت الحصيلة التي يؤكدها في البيت التاسع بـ (قد)، مفصلًا كيفية الفتك بأعدائه الذين يصفهم بأنهم: (راجلان، وفارس شجاع، وقرم)، فيقول: (خَرَّ مِنْهُمْ رَاجِلَانِ) و (فَارِسٌ كَمِيٌّ صَرَعْنَاهُ)، و (قَرْمٌ مُسَلَّبُ)، فجاء الفعلان: (خَرَّ) التي يتضعف فيها صوت الراء،

(١) هجهجوا: ارتفعت أصواتهم بالصياح.

وفيه "دلالة مرئية تجعل المتلقي وكأنه ينظر إلى سقوط أعدائه، فهو ليس سقوطًا عاديًا بل متدرجًا مع صوت الراء المفصلة"[1]، و (صَرَعْنَاهُ) التي تدل على الجهد التشاركي في قتل الفارس.

والملاحظ أن هذه الحركة قامت على التسلسل السردي، حيث تناوب أداتي العطف (الواو، والفاء) للدلالة على ثبات المقاتلين، فالمصير واحد، وهذا ما يؤكده وصف الموقف العام للمعركة وشدة هجومهم، وكأن الأماكن المرتفعة تقذف الصعاليك الثمانية نحو أعدائهم مثل السيل الهادر.

وانتهت المعركة بانتصارهم، فينقطع السرد، لينتقل بسرعة إلى الحركة الرابعة، وهي العودة (الانتصار)، في البيت الأخير، مستخدمًا حرف العطف (الفاء) في قوله: (فلما رآنا قومنا) للدلالة على العودة السريعة إلى قومهم الذين اندهشوا بعودتهم سالمين لأهلهم، ثم ينقل ذلك الموقف بوساطة حوار بسيط في البيت الأخير: (قِيلَ: أَفْلَحُوا) الذي يختزل كل معاني النصر.

فالبنية السردية للقصيدة جاءت متسلسلة في نقل الأحداث، بدءًا بالفعل السردي: (خرجنا) في البيت الثاني، وانتهاءً بالفعل السردي المحكي (فَقُلْنَا: اسْأَلُوا عَنْ قَائِلٍ لا يُكَذَّبُ) في آخر بيت في القصيدة، فجاءت الأفعال: (خرجنا، ونَمُرُّ، وطَوَتْ، وسَمَابِنَا، وثَاروا إِلَيْنَا، وهَجْهَجُوا، وصَوَّتَ فِينَا، وشَنَّ، وصَمَّمَ فيهِمْ، وظَلْتُ، وأَتَّقِيهِمُ، وخَيَّبُوا، وخَرَّ مِنْهُمْ، وصَرَعْنَاهُ، ويَشُنُّ إِلَيْهِ، ورآنا، وقِيلَ:أَفْلَحُوا، قُلْنَا: اسْأَلُوا) لتنقل تفاصيل الإغارة من البداية حتى النهاية.

(١) الدفراوي، محمد منصور، شعر الصعاليك (دراسة أسلوبية)، جامعة الإسكندرية: كلية الآداب، ٢٠٠٤، ص٢٣-٢٤.

٢/ بنية القصيدة الطويلة متعددة الموضوع (ذات الشرائح المتعددة):

تتكون القصيدة الجاهلية (المعلقة) من موضوعات متعددة، فتبدأ بمقدمة طللية، ثم ينتقل الشاعر إلى وصف الخمر، وبعدها ذكر الحبيبة، ثمّ إلى الحماسة أو الفخر أو أي غرض آخر يقصده.

وتمثل القصيدة المعلقة نموذجًا للقصيدة المتعددة الأبعاد التي تمثل "نقطة التقاء ومصبّ لروافد متعددة: لتيارت تتفاعل وتتواشج، ويكتمل التبلور النهائي لهذا النمو في سياق زمني، ويجسد عملية خلق للفاعليات المعاكسة، وتحقيق التوازن بين الأضداد في الوعي"(١).

وتمثّل قصيدة (ألا أمُّ عَمْرٍو أجْمَعَتْ فاسْتَقَلَّتِ) التي تتكون من (٣٦) بيتًا، مجموعة متكاملة من الإنتاج الشعري الذي وصل إلينا، وهذه القصيدة جاءت وفق عادات الشعراء الجاهليين في بنية القصيدة المعلّقة، وبالرغم من أن أغراض هذه القصيدة متعددة غير أنَّ هناك ترابطًا عضويًّا بين هذه الأغراض، فالشاعر يتناول افتخاره بقتله لحرام بن جابر ثأرًا لأبيه، لكنه بدأ بالتغزل على غير عادات الشعراء الصعاليك، كأنه أراد أن تشتهر هذه القصيدة حتى تنافس القصائد المعلقات، وهذا ظاهر من اعتنائه بها وتطويله لبنيتها، وهي القصيدة الوحيدة في ديوانه التي جاءت مصرَّعة.

تتكون القصيدة من أربع شرائح (بنى) مختلفة، فالشريحة الأولى غزلية، والثانية وصفية يصف فيها الشنفرى رحلته مع جماعة من الصعاليك للغزو، والشريحة الثالثة يصف فيها قتله لـ (حرام بن جابر)، أما الشريحة الرابعة فيختم بها القصيدة.

---

(١) أبو ديب، كمال، الرؤى المقنعة (نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي)، ص٤٨.

الشريحة الأولى (١-١٤):

تحتل هذه الشريحة الثلث الأول من القصيدة، وهي عبارة عن مفتتح غزلي، لكنه غزل عفيف، يظهر بوساطته كيف كان الشنفرى منصفًا تجاه (أم عمرو)، فامتدح فيها الرزانة والعفة، وبيّن جانبًا من التزام الصعلوك الأخلاقي نحو المرأة، لذا مثل عنصر المرأة العنصر الأهم في هذه الشريحة، فيقول:

١-ألا أمُّ عَمْرٍو أجْمَعَتْ فاسْتَقَلَّتِ وَمَا وَدَّعَتْ جِيرَانَها إذْ تَوَلَّتِ
٢-وَقَدْ سَبَقَتْنَا أمُّ عَمْرٍو بأمْرِهَا وَكانَتْ بأعْنَاقِ المَطِيِّ أظَلَّتِ
٣-بِعَيْنَيَّ ما أمْسَتْ فَبَاتتْ فَأَصْبَحَتْ فَقَضَّتْ أمُورًا فاسْتَقَلَّتْ فَوَلَّتِ
٤-فَوَاكَبِدا على أُمَيْمَةَ بَعْدَما طَمِعْتُ، فَهَبْهَا نِعْمَةَ العَيْشِ زَلَّتِ
٥-فَيَا جَارَتِي وأنْتِ غَيْرُ مُلِيمَةٍ إذا ذُكِرَتْ ولا بِذَاتِ تقلّتِ
٦-لَقَدْ أعْجَبَتْنِي لا سَقُوطًا قِنَاعُها إذا مَشَتْ ولا بِذَاتِ تَلَفُّتِ
٧-تَبيتُ، بُعَيْدَ النَّوْمِ، تُهْدِي غَبُوقَها لِجَارتِها إذا الهَدِيَّةُ قَلَّتِ
٨-تَحُلُّ، بِمَنْجاةٍ مِنَ اللَّوْمِ، بَيْتَها إذا ما بُيُوتٌ بالمَذَمَّةِ حُلَّتِ
٩-كأنّ لها في الأرْضِ نِسْيًا تَقُصُّهُ على أمِّها وإنْ تُكَلِّمْكَ تَبْلَتِ
١٠-أمَيْمَةُ لا يُخزي نَثَاها حَلِيلَها إذا ذُكِرَ النِّسْوَانُ عَفَّتْ وَجَلَّتْ
١١-إذَا هُوَ أمْسَى آبَ قُرَّةَ عَيْنِهِ مَآبَ السَّعِيدِ لم يَسَلْ: أينَ ظَلَّتِ
١٢-فَدَقَّتْ، وَجَلَّتْ، واسْبَكَرَّتْ، وأُكْمِلَتْ فَلَوْ جنَّ إنْسَانٌ من الحُسْنِ جُنَّتِ
١٣-فَبِتْنَا كأنّ البَيْتَ حُجِّرَ فَوْقَنَا بِرَيْحَانَةٍ رِيحَتْ عِشَاءً وَطُلَّتِ
١٤-بِرَيْحَانَةٍ مِنْ بَطْنِ حَلْيَةَ نَوَّرَتْ لها أَرَجٌ ما حَوْلَهَا غَيْرُ مُسْنِتِ[1]

تتكون هذه الشريحة من مقطعين مترابطين، فالمقطع الأول – وهو الأبيات الثلاثة الأولى – فيه إخبار عن (أم عمرو) التي رحلت بطريقة مفاجئة، أما المقطع الثاني: (الأبيات ٤-١٤) ففيه وصف لـ (أميمة) الراحلة.

(١) ديوان الشنفرى، ص٣١-٣٣.

فالمقطع الأول بدأه الشنفرى بـ (ألا) الاستفتاحية، وفيها تنبيه المخاطب لسماع ما سيأتي بعدها، وكأن الشاعر يهيئ المخاطب لتلقي ما سيسرده من مغامرات، فابتدأ بالمرأة (أم عمرو) ليجعلها بؤرة الانطلاق نحو القص المغامراتي، متخلّيًا عن الابتداء بوصف الطلل، فالمقدمة الطللية التي يتغنى بها الشعراء الجاهليون لها خصوصيتها المتعلقة بحياة الشاعر القبلي، ومرتبطة بسبل العيش والحب "إذ يرسم الشاعر تجمع القبيلة ورحيلها، ويحتل المكان قيمة خاصة لدى الشاعر وبخاصة في الطلل الذي تظل ملامحه واضحة بحدوده الجغرافية، وببقايا آثاره"(١)، فالحنين إلى الطلل حنينٌ إلى الوطن(٢)، في حين لا يمثل الوقوف على الأطلال أية قيمة للصعلوك و"يصبح عرضيًا في النص الصعلوكي"(٣).

وهذا يؤكد عدم ارتباط الصعلوك بأرض معينة، فهو جوَّاب آفاق، والصحراء منزله، والإغارات مقصده وبغيته، لا يحنّ إلّا إلى مغامراته وحياة القنص والصيد.

لذا بدأ الشنفرى بالحديث عن رحيل جارته (أم عمرو) التي غادرت بمفردها دون سابق إنذار، وبفعلها هذا تكون قد انتهكت القواعد الاجتماعية المتعارف عليها، ومثّل هذا العمل ثورة على القيم السائدة(٤)؛ ولذا حين يخبرنا عن رحيلها المفاجئ نجده يختار ألفاظًا ذات دلالة تلائم السياق، فيكثر من صيغ الأفعال الماضية: (أَجْمَعَتْ، واسْتَقَلَّتْ، وَدَّعَتْ، وسبقتْ، وأظَلَّتْ، وأمْسَتْ، وبَانتْ، وأصْبَحَتْ، وقَضَّتْ، واسْتَقَلَّتْ، ووَلَّتْ، ودَقَّتْ، وجَلَّتْ، واسْبَكَرَّتْ، وأُكْمِلَتْ، وبِتْنَا،

(١) الوائلي، كريم، الشعر الجاهلي، قضاياه وظواهره الفنية، ص٢٠٦.

(٢) المشهراوي، عصام محمد، "دلالات الوحدة في القصيدة الجاهلية"، مجلة جامعة الأزهر، غزة: ع:٢، المجلد١٢، ٢٠١٠، ص١١٨.

(٣) أبو ديب، كمال، الرؤى المقنعة (نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي)، ص٥٧٧.

(٤) محلو، عادل، سيمياء الصراع عند الشنفرى، ص٤.

وحُجِّرَ)، إنه حديث عن الماضي الذي يشكّل نقطة انطلاق "فالشاعر لا يرى الحركة والنماء والثراء في الحياة إلا إذا بدأ من نقطة قديمة، كلما كانت عريقة أعان ذلك على فكرة البعث"[1].

وإذا كانت (أم عمرو) هي وطنه الذي يبحث عنه، فمن الطبيعي أن يتخذ الشنفرى من أخلاقها موضوعًا تغزليّا، بثَّ بوساطة مشاعره الصادقة تجاهها كأنه لوحة يستعرض عن طريقها مبادئ الصعلوك الحقّة، ولذا نجد استحواذ المقدمة الغزلية على ثلث القصيدة.

الشريحة الثانية (١٥-٢٦):

ينتقل بعد الغزل إلى وصف الرحلة (الغزوة) مع بعض رفاقه من الصعاليك، إنها رحلة الصعلوك الذي يبحث عن الموت، الرحلة الذي عاش من أجلها، وهي الأخذ بالثأر من بني سلامان، لذا جاء الثلث الثاني من القصيدة سردًا مليئًا بالتفاصيل الدقيقة للرحلة، فيقول:

(١) ناصف، مصطفى، قراءة ثانية لشعرنا القديم، بيروت: دار الأندلس، ص٦٠-٦١.

١٥-وَبَاضِعَةٍ حُمْرِ القِسِيِّ بَعَثْتُها وَمَنْ يَغْزُ يَغْنَمْ مَرَّةً وَيُشَمَّتِ
١٦-خَرَجْنَا مِنَ الوَادِي الذي بَيْنَ مِشْعَلٍ وَبَيْنَ الجَبَا هَيْهَاتَ أَنْشَأْتُ سُرْبَتِي
١٧-أُمَشِّي على الأَرْضِ التي لَنْ تَضُرَّنِي لِأَنْكِيَ قَوْمًا أو أُصَادِفَ حَتْمِي
١٨-أُمَشِّي على أَيْنِ الغُزَاةِ وَبُعْدِها يُقَرِّبُني مِنْها رَوَاحِي وَغُدْوَتي
١٩-وَأُمُّ عِيَالٍ قَدْ شَهِدْتُ تَقُوتُهُمْ إذا أَطْعَمَتْهُمْ أَوْتَحَت وَأَقَلَّتِ
٢٠-تَخَافُ عَلَيْنَا العَيْلَ إنْ هي أَكْثَرَتْ وَنَحْنُ جِيَاعٌ أيَّ آلٍ تَأَلَّتِ
٢١-مُصَعْلِكَةٌ لا يَقْصُرُ السِّتْرُ دُونَها ولا تُرْتَجَى للبَيْتِ إنْ لَمْ تبَيِّتِ
٢٢-لَهَا وَفْضَةٌ فيها ثلاثونَ سَيْحَفًا إذا نسَتْ أُولَى العَدِيِّ اقْشَعَرَّتِ
٢٣-وَتَأْتِي العَدِيَّ بارِزًا نِصْفُ سَاقِها تَجُولُ كَعَيْرِ العَانَةِ المُتَفَلِّتِ
٢٤-إذا فَزِعُوا طارَتْ بأَبْيَضَ صَارِمٍ وَرَامَتْ بما في جَفْرِها ثمَّ سَلَّتِ
٢٥-حُسَامٌ كَلَوْنِ المِلْحِ صافٍ حَدِيدُهُ جُرَاز كأَقْطَاعِ الغَدِيرِ المُنَعَّتِ
٢٦-تَرَاهَا كأَذْنَابِ الحَسِيلِ صَوَادِرًا وَقَدْ نَهِلَتْ مِنَ الدِّمَاءِ وَعَلَّتِ[1]

يبدأ السرد بتجهيز (الباضعة)، ويستخدم صيغة الفعل الماضي (بَعَثْتُها) للدلالة على القيادة وقدرته على إقناع قومه بالغزو، ويؤكد ذلك في الشطر الثاني بقوله: (وَمَنْ يَغْزُ يَغْنَمْ مَرَّةً وَيُشَمَّتِ) فالغزو ضرورة حتمية، حتى وإن كانت نتائجه مخيبة، وبصيغة الماضي أيضًا يؤكد خروجهم بقوله: (خَرَجْنَا) واصفًا مكان انطلاقهم من الوادي الذي يقع بالتحديد بين (مِشْعَلٍ والجَبَا)[2]، وكيف أنه حريص على رفاقه (هَيْهَاتَ أَنْشَأْتُ سُرْبَتِي)، ثم بعد ذلك ينتقل إلى وصف آلية الخروج بصيغة الفعل المضارع (أُمَشِّي)، فهو يمشي على رجليه لا يهاب شيئًا، ويلتفت من الحديث بصيغة الجمع إلى الحديث عن نفسه فقط، وكأن هذا الأمر يخصه وحده، مبينًا سبب الخروج: (لِأَنْكِيَ قَوْماً أو أُصَادِفَ حُمَّتِي)، إنَّه النكاية بالأعداء

(١) ديوان الشنفرى، ص٣٤-٣٦، الباضعة: القوم الغزاة.
(٢) مِشْعَلٍ والجَبَا: موضعان بين مكة والمدينة.

أو الموت الذي يقترب منه في كل روحة وغدوة، إنه الخروج من أجل الحياة، والشعور بالحياة لا يكون إلا بوساطة اللجوء إلى الحركة[١].

لكن هذا السرد الزمني يتوقف في البيت التاسع عشر، ليقف الشنفرى عند رفيق مهم، وهو (تأبط شرًّا)، فيتدخل الوصف ويقطع مجرى الزمن السردي، وهذا ما يسمى بـ (الوقفة الوصفية) "التي ترتبط بلحظة معينة في القصة حيث يكون الوصف توقفًا أمام شيء"[٢].

فيتعلق "زمن الأحداث في الوقت الذي يواصل فيه الخطاب سيره في القصة"[٣]، إنه هامش يعرض فيه الشنفرى لصاحبه (تأبط شرًّا)[٤]، الذي وكّل أمرهم في هذه الغزوة ، فيصفه بـ (أم عيال)، ثم يستطرد في وصف تأبط شرًّا (أم عيال)، فينقل مشهدًا وصفيًّا لهذه الشخصية بوساطة ما تقوم به من أدوار قيادية، وجاء السرد الوصفي في ثمانية أبيات (١٩-٢٦).

فيُستهل الوصف بالجمل الخبرية (تقوتهم، وأوتحت، وأقلّت)، مستخدمًا السرد الوصفي الموضوعي، بوساطة الراوي الغائب (هو)، وبالرغم من أنه - أي الشنفرى - كان موجودًا مع الشخصية الموصوفة، لقوله: (شهدتُ)، غير أنه استخدام ضمير الغائب (الهو) ليسهّل عملية استقبال السرد وفهمه لدى المتلقي[٥]، فهي (تَقُوتُهُمْ): أي أن (تأبط شرًّا) هو المسؤول عن الزاد وكيفية توزيعه، ثم يصف

---

(١) ينظر: الشورى، مصطفى عبد الشافي، الشعر الجاهلي تفسير أسطوري، القاهرة: الشركة المصرية العالمية للنشر، ١٩٩٦، ص١٠١.

(٢) بحراوي، حسن: بنية الشكل الروائي، بيروت: الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ط:١، ١٩٩٠، ص١٧٥.

(٣) بحراوي، حسن، بنية الشكل الروائي، ص١٢٠.

(٤) أراد بالوصف (أم عيال) تأبط شرًّا؛ لأنَّ الأم رئيس القوم وخادمهم.

(٥) مرتاض، عبد الملك، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، الكويت: عالم المعرفة، ١٩٩٨، ص١٥٣-١٥٤.

آلية التوزيع للطعام: (إذا أطعمتهم أوتحت وأَقَلَّتِ)، أي توزّع الطعام بسياسة التقتير، وهذا دليل على حكمة القائد في الصحراء.

ثم ينتقل إلى توضيح سبب سياسة التقتير، بأسلوب السرد الوصفي المشارك لـ (النحن)، فيرى أن (تأبط شرًّا) مثل الأم الحقيقة التي تخاف على أولادها: (تَخافُ علينا العَيْلَ إنْ هي أَكثرتْ)، لكنه وهو ورفاقه مستاؤون من هذه السياسة، فيصف ذلك بصيغة إنشائية بقوله: (أَيَّ آلٍ تَأَلَّتِ؟!)، وكأنه يقول: أي سياسية هذه التي تجعلنا جياعًا؟.

ولما كان (تأبط شرًّا) مثل الأم، التي هي أكثر تقتيرًا على نفسها، غدت (مُصَعْلَكَة)[١]، تعيش معهم ليست محجوبة عنهم (لا يَقْصُرُ السِّتْر دُونَها)، وهي ليست مُلزَمة ببيت (لاَ تُرْتَجَى للبَيْتِ إن لم تُبَيِّتِ)، ومع ذلك فهي تمتلك كل أدوات الدفاع عن نفسها وأولادها: لديها جعبة ممتلئة بالسهام العريضة النصل و (لها وفْضةٌ فيها ثلاثونَ سَيْحَفًا)، وهي دائما متهيئة للقتال (إذا آنَسَتْ أُولَى العَدِيّ اقْشَعَرَّتِ)، ومتلهفة للقتال مشمرة جادة: (وتأْتِي العَدِيَّ بارِزًا نِصْفُ سَاقِها)، وهي مثل حمار الوحش الكثير التلفت (تَجُولُ كَعَيْرِ العَانَةِ المُتَلَفِّتِ).

فتلاحق أعداءها بسيف أبيض قاطع (إذَا فَزِعُوا طارتْ بأَبيضَ صارِمٍ)، وترميهم بما في جعبتها من سهام (ورامَتْ بِما فِي جَفْرِها ثُمَّ سَلَّتِ)، ثم يستطرد فيعيد وصف السيف الأبيض ويشبهه بالملح "فجاء اللون الأبيض ليحمل في دلالته النقاء والصفاء، وتأخذ البيئة دورها في ذلك فهم لا يجدون أكثر من الملح بياضًا"[٢]، وأنه صافٍ حديده (حُسامٍ كلَوْنِ المِلْح صافٍ حديده)، لذلك هو قاطع

---

(١) مصعلكة: صاحبة للصعاليك الفقراء.

(٢) لفتة، ضياء غني، "اللون في شعر الصعاليك (دراسة دلالية)"، مجلة كلية التربية، جامعة ذي قار، ع:١، مج:١، مارس، ٢٠١٠، ص٢.

يشبه أجزاء الماء التي يضربها الهواء فيبدو بريقها وحسنها[1] (جراز كأَقطاعِ الغَدِيرِ المُنَعَّتِ)، ثم يشبه حركة السيوف بأذناب الحسيل (أولاد البقر)، إذا رأت أمهاتها جعلت تحرك أذنابها، وكأن السيوف صوادر شربت وكررت الشرب من الدماء.

ومن خلال السرد السابق المشبع بالوصف استطاعت الشريحة السابقة الكشف عن عوالم شخصية مهمة في جماعة الصعاليك، ومثّلت هذه الجزئية ركنًا راكزًا يوضح اعتناء الشنفرى بفلسفة الصعلوك القائمة على التضامن والتكافل والاستعداد لكل الاحتمالات والخطوب في صراع مستمر مع الحياة والعيش بكرامة.

الشريحة الثالثة (٢٧-٣١):

يصل الشنفرى في هذه الشريحة إلى الهدف، وهو عملية الأخذ بالثأر وقتل حرام بن جابر، فيقول:

٢٧-قَتَلْنَا قَتِيلًا مُحْرِمًا بِمُلَبِّدٍ جِمَارَ مِنًى وَسْطَ الحَجِيجِ الْمصَوِّتِ
٢٨-جَزَيْنَا سَلَامانَ بْنَ مُفْرِجِ قَرْضَها بِمَا قَدَمَتْ أيْدِيهِمُ وأزَلَّتِ
٢٩-وَهُنِّئَ بي قَوْمٌ وما إنْ هَنَأْتُهُمْ وأصْبَحْتُ في قَوْمٍ وَلَيْسُوا بِمَنْبَتِي
٣٠-فَإنْ تُقْبِلوا تُقْبِلْ بِمَنْ نِيْلَ مِنْهُمُ وإنْ تُدْبِروا فَأُمُّ مَنْ نِيْلَ فُتَّتِ
٣١-شَفَيْنَا بِعَبْدِالله بَعْضَ غَلِيلِنَا وَعَوْفٍ لَدَى الَمعْدَى أَوَانَ اسْتَهَلَّتِ[2]

بدأ الخبر بصيغة الفعل الماضي (قَتَلْنَا)، ثم يصف حال القتيل بأنه (محرمًا بملبّد)، ويصف مكان القتل (جِمَارَ مِنىً وَسْطَ الحَجِيجِ الْمصَوِّتِ)، ثم يتوقف السرد في البيت الثاني، ويعود الزمن إلى الوراء إلى زمن طفولة الشنفرى، وأن هذا

(١) الضبي، المفضل(ت١٦٨هـ/٧٨٤م): المفضليات، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر و عبد السلام هارون، دار المعارف، ط:٦، ١٩٧٩، ص١١١.
(٢) ديوان الشنفرى، ص٣٧.

القتل هو وفاء بالقرض تجاه قبيلة (سَلَامانَ بْنَ مُفْرِج)، مُذكّرًا بما ارتكبته (سَلَامانَ بْنَ مُفْرِج) من جرائم تجاهه (بِمَا قَدَمَتْ أَيْدِيهِمُ وأَزَلَّتِ)، ومفصلًا ذلك في البيتين التاليين له: فهو أُخذ من قبلهم أسير فداء وهو صغير(وَهُنِّئ بي قَوْمٌ)، فأساؤا معاملته وقتلوا أباه[1]، لكنه لم يكن راضيًا عنهم (وما إنْ هَنَأْتُهُمْ)، و (وأَصْبَحْتُ في قَوْمٍ وَلَيْسُوا بِمَنْبَتِي)، ويستأنف سرده للأحداث بعد هذه الوقفة القصيرة، فبعد قتلهم حرام بن جابر يقتلون (عبد الله) ويشفون بعض غليلهم (شَفَيْنَا بِعَبْدِ اللهِ بَعْضَ غَلِيلِنَا)، ثم يقتلون (عَوْفًا) عند موضع (الَمعْدَى) بداية المعركة.

الشريحة الرابعة (٣٢-٣٦):

يختم الشنفرى قصيدته برؤيته تجاه الحياة والموت (فلسفة الصعلوك)، فيقول:

٣٢-أَلاَ لا تَعْذِلي إنْ تَشَكَّيْتُ خُلَّتي شَفَاني بأعلى ذي البُرَيْقَيْنِ عَدْوَتي
٣٣-إذا ما أَتَتْنِي مِيتَتِي لم أُبَالِهَا ولم تُذْرِ خالاتي الدُّمُوعَ وَعَمَّتِي
٣٤-وَلَوْ لَمْ أَرِمْ في أَهْلِ بَيْتي قاعِدًا أَتَتْنِي إِذَنْ بَيْن العَمُودَيْنِ حُمَّتِي
٣٥-وإنّي لَحُلْوٌ إنْ أُرِيدَتْ حَلَاوَتي وَمُرٌّ إذا نَفْسُ العَزُوفِ اسْتَمَرَّتِ
٣٦-أَبيٌّ لِمَا يَأْبَى سَرِيعٌ مَبَاءَتي إلى كُلِّ نَفْسٍ تَنْتَحِي في مَسَرَّتي[2]

يضع في الأبيات السابقة تصورًا لنفسيته، فهو لا يخاف الموت ومستعد له في أي وقت، وإذا حانت منيته لن يبكيه أحد من أهله، فدخول أداة الجزم (لم) على الفعل المضارع (تذري) تغير دلالته من الحال إلى الماضي، وكأنه متأكد من أن لا أحدَ سيبكي عليه، وأن لا مفر من الموت، ثم يصف أخلاقه في البيتين الأخيرين، فهو يردُّ المثل بالمثل، لكنه غير حقود، يعود سريعًا للصديق المتعمد في إسعاده.

(١) الضبي، المفضليات، ص١٠٨.
(٢) ديوان الشنفرى، ص٣٨.

وإذا كان الشنفرى التزم في هذه القصيدة بالقيم الفنية، فإنه انتهك قيمًا اجتماعية مقدسة، وذلك بافتخاره بقتل حرام بن جابر في الحج[١]، وإنْ كان ثأرًا لأبيه، والتزامه بشكل القصيدة المعلقة فيه دلالة على "محاولة توصيل هذا (الحدث) إلى أكبر قدر ممكن من المتلقين بوساطة النمط الفني الذي ألفوه، فيكون هناك توتر في بنية النص لانتماء الشكل إلى ضفة والمضمون إلى ضفة مقابلة، فتحصل مجابهة بينهما وتجانب يضيفان على النص مزيجًا من الألفة والغرابة"[٢].

٣/ البنية المتباينة (منعدمة المركز والفكرة الواحدة):

غالبًا ما تأتي قصائد الشنفرى موحدة الرؤى والأفكار، كما سبق، وعند التأمل في ديوان الشنفرى، نجد قصيدة واحدة تصلح أن تكون نموذجًا لهذه البنية التي لا ترتبط بناها بصورة عضوية، فتأتي الأفكار مشتتة متعددة، فالبنى تتشظى وتتباين إلى أفكار ورؤى تختلف فيما بينها، وهي قصيدة (وَمَرْقَبَةٍ عَنْقَاءَ يَقْصُرُ دُونَها) التي تتكون من عدة بنى كل بنية لا ترتبط مع الأخرى بأية علاقة، فيقول:

(١) محلو، عادل، سيمياء الصراع عند الشنفرى، ص٣.

(٢) محلو، عادل، سيمياء الصراع عند الشنفرى، ص٣.

١-وَمَرْقَبَةٍ عَنْقَاءَ يَقْصُرُ دُونَها أَخُو الضِّرْوَةِ الرَّجْلُ الحَفِيُّ المُخَفّفُ
٢-نَعبْتُ إلى أدْنَى ذُرَاهَا وَقَدْ دَنَا من اللَّيْلِ مُلْتَفُّ الحَدِيقَةِ أسْدَفُ
٣-فَبِتُّ على حَدِّ الذِّراعينِ مُجْذِيًا كما يَتَطَوَّى الأرْقَمُ المُتَعطفُ
٤-وليس جَهَازِي غَيْرُ نَعْلين أَسْحَقَتْ صُدُورُهُما مَخْصُورَةً لا تُخَصَّفُ
٥-وَضُنِّيَةٍ جُرْدٍ وإخْلاَقِ رَيْطَةٍ إذا أنْهَجَتْ مِنْ جانِبٍ لا تُكَفَّفُ
٦-وأبْيَض مِنْ ماء الحَدِيدِ مُهَنَّدٌ مُجِذّ لأطْرافِ السَّوَاعِدِ مِقْطَفُ
٧-وَحَمْرَاء مِنْ نَبْعٍ أبيٍّ ظهيرةٌ تُرِنُّ كإرنانِ الشَّجِيِّ وَتَهْيِفُ
٨-إذا آلَ فيها النزْعُ تَأْبَى بِعَجْسِها وَتَرْمِي بذَرْوَيْهَا بِهِنَّ فَتَقْذِفُ
٩-كَأَنَّ حَفِيفَ النَّبْلِ مِنْ فوقِ عَجْسِها عَوَازِبُ نَحل أخطأَ الغارَ مُطْنِفُ[1]

يتحدث الشنفرى من البيت الأول حتى التاسع عن ظروف معيشته القاسية، فيذكر المكان (المرقبة) الذي يصفها بأنها عالية ، حتى الصياد النحيف لا يستطيع الوصل إليها، ثم يصف الزمان (دنا من الليل) فيصف ظلامه بـ (مُلْتَفُّ الحَدِيقَةِ أسْدَفُ)، ثم يشير إلى أنه بات متخذًا من ذراعيه وسادة، وملتويًا مثل الثعبان الأرقم، ثم يذكر أنه لا يملك أي شيء سوى نعلين ممزقتين، وقربة ماء مهترئة، لكن مقابل ذلك لديه سيف أبيض قاطع، وسهام وصفها في ثلاثة أبيات.

ثم في الأبيات (١٠- ١٥) يخبر عن (أُمّ قَيْس)، بأنها بعدت في فصل الربيع، ويخاف أن تبعد في فصل الصيف، فيقول:

(١) ديوان الشنفرى، ص٥٣-٥٤. المرقبة: الموضع العالي المنيع يتخذ للرصد، العنقاء: الطويلة العنق، وأخو الضرورة: الصياد الذي يكون معه كلاب ضراها أي عودها على الصيد، والحفي: العالم بالشيء علمًا عميقًا، والمخفف: النحيل، ونعبت: رفعت رأسي وأسرعت وهو ضرب من السّير، ونميت: ارتفعت إليها، وأسدف: مظلم ، وضنيّة: لعلها منسوبة إلى بني ضنة، وجُرِد: لا شعر لها.

١٠-نَأَتْ أُمُّ قَيْسِ المَرْبَعَيْنِ كِلَيْهِما وَتَحْذَرُ أنْ يَنْأَى بها المُتَصَيَّفُ
١١-وإنَّكِ لَوْ تَدْرِينَ أنْ رُبَّ مَشْرَبٍ مَخُوفٍ كداءِ البَطْنِ أوْ هُوَ أخْوَفُ
١٢-وَرَدْتُ بِمَأْثُورٍ يَمَانٍ وَضَالَةٍ تَخَيَّرْتُها مِمّا أَرِيشُ وأرْصُفُ
١٣-أُرَكِّبُها في كُلِّ أحْمَرَ غاثرٍ وَأَنْسِجُ لِلْولْدانِ ما هو مُقْرِفُ
١٤-وَتابعتُ فيهِ البريَ حتّى تركتُهُ يرنُّ إذا أنقذتهُ وَيزفزفُ
١٥-بكفَّيَّ منْها للبغيضِ عُراضةٌ إذا بعتُ خلًا ما له متعَرفُ[١]

ويتحدث في الأبيات (١٦-١٩) عن الوادي بعيد العمق، وعن (الحوش) بلاد الجن ومؤول الذئاب والأُسد، وكيف خرج منه بغير هداية، فيقول:

١٦-ووادٍ بَعِيدِ العُمْقِ ضَنْكٍ جُمَاعُهُ مَرَاصِدُ أَيْمٍ قانِتِ الرأسِ أخْوَفُ
١٧-وحوشٍ مويٍ زادِ الذِّئابِ مضلَّةٍ بواطنهُ للجنِّ والأسدِ مألفُ
١٨-تعسَّفتُ منهُ بعدَ ما سقطَ النَّدى غَمَالِيلَ يَخْشى عَيْلَهَا المُتَعَسّفُ
١٩-وآبَ إذا أجرى الجبان وظنُّهُ فِلِي حيثُ يخشى أنْ يجاوزَ محشفُ[٢]

وآخر بيت في القصيدة يُقسم الشنفرى بـ (وأثواب الأقَيْصِر)[٣] أنه سيعنف الرجل الذي أجار عليه (سَعْدبْن مَالِكٍ) ومنعه من قتله:

٢٠-وإنّ امْرَأً قَدْ جارَ سَعْدَ بْنَ مَالِكٍ عليَّ وأثْوَابِ الأقَيْصِرِ يَعْنُفُ[٤]

فيلاحظ المتأمل لهذه الأبيات أن البنى المكونة لها غير مترابطة، ويمكن قراءة أية بنية منفصلة عن البنية السابقة أو اللاحقة دون أن يتأثر المعنى بهذا

---

(١) ديوان الشنفرى، ص٥٤-٥٥. المأثور: السيف، وضالة: السهام، ومقرف: دان.
(٢) ديوان الشنفرى، ص٥٥. غماليل: الروابي، ومحشف: جريء.
(٣) الأقيصر: صنم لقضاعة ولخم وجذام وأهل الشام كانوا يحجون إليه. ينظر: ابن الكلبي، هشام بن محمد(ت٢٠٤هـ)، الأصنام، تحقيق: أحمد زكي باشا، القاهرة: دار الكتب المصرية، ط:٣، ١٩٩٥، ص٤٨.
(٤) ديوان الشنفرى، ص٥٥.

الإجراء، فهذه القصيدة تمثل رؤى متعددة لا تتصل بفكرة واحدة، وإنما لرؤية منعدمة المركز ومشتتة، فهناك وجهات نظر متنوعة، حيث الحديث عن ظروف الحياة القاسية، والإخبار عن أم قيس ورحيلها، ووصف الوادي العميق وبلاد الجن، والقسم بالأخذ بالثأر، وهذا يدل على عدم وجود فكرة واضحة للقصيدة.

* *

الخاتمة

تناول البحث الحديث عن بنية النص الشعري عند الشنفرى، واتضح تميّزُ شعره بغلبة القصيدة القصيرة (المقطوعات) على القصيدة الطويلة، وبوساطة تحليل الخطاب الشعري تبين أنها تعبر عن الإحساس بالظلم والقهر الذي عانى منه الشاعر في مجتمعه القبلي.

وظهر بعد تحليل النماذج الشعرية المختارة أن بنى النوع الأول (المقطوعات) تقسم إلى مجموعة من البنى وهي: التوليدية الانفجارية: وهي التي تتكون من فعل ورد فعل، ومنها التعالقية التراكمية: وهي قائمة على السرد، فتكون هناك فكرة مركزية تقوم عليها أحداث المجموعة، فضلًا عن بنية التوازي: وهي قليلة في شعره، وتعني أن تشتمل المقطوعة على فكرتين متجاورتين دلاليا، وآخر هذه البني الخاصة بالقصيدة القصيرة (المقطوعة) بنية التضاد: وهي تقوم على التقابل والتضاد بين فكرتين.

وتمثلت بنى القصيدة الطويلة في الأنواع الآتية: بنية متعددة الرؤى موحدة الموضوع، حيث تتعدد المواقف والأفكار، ولكنها ترجع إلى أصل موضوعي واحد، أما النوع الثاني فهو بنية القصيدة متعددة الموضوع: وهي تتكون من موضوعات متعددة، وإن كان هناك رابط يربط بينها، وآخرها البنية المتباينة منعدمة المركز والفكرة الواحدة، حيث تتعدد الرؤى في القصيدة وتتباين دون وجود رابط بينها.

**

المصادر والمراجع

* أبو ديب، كمال، الرؤى المقنعة (نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي)، القاهرة: مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط:١، ١٩٨٦.
* اسليم، فاروق أحمد، الانتماء في الشعر الجاهلي (دراسة)، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٨.
* إسماعيل، عز الدين، الأدب وفنونه (دراسة ونقد)، القاهرة: دار الفكر العربي، ط : ٤، ٢٠٠٤ .
* بحراوي، حسن، بنية الشكل الروائي، بيروت/ الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ط:١، ١٩٩٠.
* البغدادي، عبد القادر بن عمر(ت١٠٩٣هـ)، خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، القاهرة: مكتبة الخانجي، ط:٤، ١٩٩٧.
* بلوحي، محمد، آليات الخطاب النقدي العربي الحديث في مقاربة الشعر الجاهلي بحث في تجليات القراءات السياقية، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٤.
* بوبعيو، بو جمعة، جدلية القيم في الشعر الجاهلي (رؤية نقدية معاصرة)، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب،٢٠٠١.
* الجوهري، إسماعيل بن حماد(ت٣٩٣هـ)، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، بيروت: دار العلم للملايين، ط:٤، ١٩٨٧.
* حفني، عبد الحليم:

-شرح ودراسة لامية العرب، القاهرة: مكتبة الآداب،٢٠٠٨.

- شعر الصعاليك (منهجه وخصائصه)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧.

* الخفاجي، أحمد رحيم كريم، المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، رسالة ماجستير، العراق: جامعة بابل، ٢٠٠٣.
* الخلايلة، محمد خليل، "بنية القصيدة في شعر الصعاليك، عروة بن الورد أنموذجاً"، مجلة العلوم العربية، السعودية: جامعة الإمام محمد بن سعود، العدد ٣٨، ١٤٣٧هـ.
* خليف، يوسف، الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، القاهرة: دار المعارف، ط:٣، ١٩٧٨.
* الدفراوي، محمد منصور، شعر الصعاليك (دراسة أسلوبية)، جامعة الإسكندرية: كلية الآداب، ٢٠٠٤.
* الزبيدي، مرتضى الحسيني(ت١٢٠٥هـ)، تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق: محمود الطناحي وآخرين، الكويت: وزارة الإعلام، ١٩٩٣.
* الزمخشري، محمود بن عمر(ت٥٣٨هـ/١١٤٣م)، أعجب العجب في شرح لامية العرب، مصر: نظارة الأشغال، ط:٣، ١٣٧٤هـ.
* الشرع، علي، بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ١٩٧٨.
* الشنفرى، عمرو بن مالك الأزدي(ت٧٠ق.هـ/٥٢٥م)، ديوان الشنفرى، جمع وتحقيق: إميل يعقوب، بيروت: دار الكتاب العربي، ط:٢، ١٩٩٦.
* الشورى، مصطفى عبد الشافي، الشعر الجاهلي تفسير أسطوري، القاهرة: الشركة المصرية العالمية للنشر، ١٩٩٦.
* الضبي، المفضل(ت١٦٨هـ/٧٨٤م)، المفضليات، تحقيق وشرح : أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، دار المعارف، ط:٦، ١٩٧٩.
* عبد التواب، رمضان، بحوث ومقالات في اللغة، القاهرة: مكتبة الخانجي، ط:٣، ١٩٩٥.

* عبد الرحمن، عفيف، الأدب الجاهلي في آثار الدارسين قديمًا وحديثًا، دار الفكر للنشر والتوزيع، ط:٣، ١٩٨٧.
* عمارة، السيد أحمد، دراسة في نصوص العصر الجاهلي تحليل وتذوق، الدمام: مكتبة المتنبي، ٢٠٠٣.
* غارودي، روجيه، البنيوية (فلسفة موت الإنسان)، ترجمة: جورج طرابيشي، بيروت: دار الطليعة، ط:٣، ١٩٨٥.
* ابن فارس، أحمد بن زكريا(ت٣٩٥هـ) ، معجم مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، ١٩٧٩.
* القيرواني، ابن رشيق(ت٤٦٣هـ)، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، بيروت: دار الجيل، ط:١، ١٩٨١.
* ابن الكلبي، هشام بن محمد(ت٢٠٤هـ)، الأصنام، تحقيق: أحمد زكي باشا، القاهرة: دار الكتب المصرية، ط:٣، ١٩٩٥.
* لفتة، ضياء غني، "اللون في شعر الصعاليك (دراسة دلالية)"، مجلة كلية التربية، جامعة ذي قار: ع:١، مج:١، مارس، ٢٠١٠.
* محلو، عادل، سيمياء الصراع عند الشنفرى، الملتقى الوطني الرابع (السيمياء والنص الأدب)، الجزائر، كلية الآداب واللغات، جامعة بسكرة ، ٢٠٠٦.
* مرتاض، عبد الملك:
  - السبع المعلّقات، مقاربة سيمائيّة/ أنتروبولوجيّة لنصوصها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٨.
  - في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، الكويت: عالم المعرفة، ١٩٩٨.
* المرزوقي، أحمد بن محمد بن الحسن(ت٤٢١هـ)، شرح ديوان الحماسة، بيروت: دار الكتب العلمية، ط:١، ٢٠٠٣.

* المسدي، عبد السلام، "مفاعلات الأبنية اللغوية والمقومات الشخصانية في شعر المتنبي"، مجلة الآداب: العدد ١١، ١٩٧٧.
* المشهراوي، عصام محمد، "دلالات الوحدة في القصيدة الجاهلية"، مجلة جامعة الأزهر، غزة: ع:٢، مج:١٢، ٢٠١٠.
* ابن منظور، محمد بن مكرم(ت٧١١هـ/١٣١١م)، لسان العرب، بيروت: دار صادر، ط:٣، ١٤١٤هـ.
* الميمني، عبد العزيز، الطرائف الأدبية، القاهرة: مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٣٧.
* ناصف، مصطفى، قراءة ثانية لشعرنا القديم، بيروت: دار الأندلس.
* هشبال، هشام، "السردي والشعري في القصيدة العربية القديمة"، مجلة جذور، ع:٢٧، يناير ٢٠٠٩.
* الوائلي، كريم ، الشعر الجاهلي (قضاياه وظواهره الفنية)، القاهرة: الدار العالية، ط:١، ١٩٩٧.
* ابن الورد، عروة(ت٦٠٧م)، ديوان عروة بن الورد، شرحه: أسعدي ضناوي، بيروت: دار الجيل، ط:٣، ١٩٩٦.

* * *